

Motivos de son

Síntesis y disonancia como procedimiento estético

Autor:

Pontes de Queiroz, Renata

Tutor:

Ramos, Julio

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado

Motivos de son: síntesis y disonancia como procedimiento estético

No existe un documento de cultura que no lo sea a la vez de la barbarie.
Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está
el proceso de transmisión por el cual es traspasado de unos a otros.
Por eso el materialista histórico se aleja de ello cuanto sea posible.
Considera como su tarea pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.

«Sobre el concepto de historia», Walter Benjamin 1942

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura
–ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu.
O amor quotidiano e o modus vivendi capitalista.
Antropofagia.
Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.

Manifesto Antropófago, 1928

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Tesis de Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana
Estudiante: Renata Pontes de Queiroz
Director: Julio Ramos

Índice

- **Introducción**
 - Por un arte “autóctonamente” americano 04
 - *Motivos de son*, de identidad y de cultura nacional 06

- **Despliegues de síntesis: política, estética, “espíritu” nacional**
 - Poesía y periodismo: democracia y modernización literaria
 - La publicación 10
 - Años de periodismo y poesía 11
 - *Bembón así como ere, tiene de to* 13
 - Democracia y modernización literaria 16

 - Disputando el “espíritu” nacional
 - Segregación socio-racial en años de republicanismo 18
 - La masacre de 1912 y la construcción del olvido 20
 - Nacionalismo y cultura 21
 - Afrocubanismo y escrutinio de la raza 23
 - La tradición y la renovación 27
 - Vanguardismos 29
 - *Tú no sabe inglés*: intercambios e imperialismos 32
 - Arte ideológico... 36
 - ...e ideologización del arte 40
 - Refracción sígnica y no intencionalidad: el caso «Mulata» 41

 - «Vamos negro pa’la conga, mira que quiero arrollar»
 - *Sóngoro cosongo songo be* 48
 - «La música como proyecto nacional» 52

 - «Bota la muleta y el bastón, y podrá bailar el son»
 - Inyectando el modo de hacer son 56
 - Mitos del origen y aperturas perceptivas 61
 - «Mamá yo quiero saber de dónde son los cantantes» 64

- **(Medi)Acción intelectual**
 - Categorías socio-históricas 68

•	Función intelectual en la lucha por la renovación estética	69
•	Polémicas en torno al folklore	81
○	<i>Motivos de son</i> en los años 30	
•	Controversia y popularidad	83
•	Motivos del “pueblo” (negro)	86
•	Los <i>Motivos</i> de Roldán	93
•	Transculturación y dicotomías músico-culturales en la interpretación del son	98
•	El ritmo como patrón estético-cultural	102
•	Melodía-ritmo: una disyuntiva	103
•	<i>...ut poesis musica, ut musica poesis...</i>	106
•	Escucha y heterotopías en la ejecución del son	109
•	Disonancias	
•	Alegoría político-estética	114
•	Son-síncopa: interrupciones históricas	115
•	Occidentalismo y contrapuntos. Polémicas sobre la polirritmia	119
•	(De)limitación folklórica	123
•	Del folklore a la ideología	125
•	Contingencias nacionalistas, salidas musicales	127
•	Bibliografía	131

Introducción

[el movimiento modernizador] Es la (incierto) certeza
de que no hay dogma, no hay fundamento absoluto
que proscriba la duda y la innovación.

Néstor García Canclini

Por un arte “autóctonamente” americano

En la apertura del poemario *Sóngoro cosongo*, de 1931, Nicolás Guillén estimula una reflexión sobre la agencia del hombre “americano”:

LLEGADA

¡Aquí estamos!
La palabra nos viene húmeda de los bosques,
y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
El puño es fuerte,
y tiene el remo.
En el ojo profundo duermen palmeras exorbitantes,
y el grito se nos sale como una gota de oro virgen.
Nuestro pie,
duro y ancho,
aplasta el polvo en los caminos abandonados
y estrechos para nuestras filas.
Sabemos donde nacen las aguas,
y las amamos porque empujaron nuestras canoas bajo los cielos
rojos.
Nuestro canto
es como un músculo bajo la piel del alma,
nuestro sencillo canto¹.

Del fragmento, lo primero que se destaca es la afirmación del “yo” poético: “¡Aquí estamos!”. Por cierto, la especulación sobre el lugar desde el que se habla no es sólo geográfica –con las alusiones a los bosques, al sol enérgico, a las palmeras exorbitantes. Ante un ambiente sugestivamente tropical, el sujeto colectivo dibuja sus cualidades en dialéctica con el paisaje: el puño fuerte, el ojo profundo, el pie duro y ancho. La voz y el órgano motor aparecen vinculados a la posibilidad inaugural del “oro virgen” del grito y al poder de aplastar los caminos abandonados (y estrechos). El llamado a la transformación se refuerza con el nacimiento de las aguas y el ímpetu hacia los cielos

¹ Guillén, Nicolás. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1995. p.97. Todas las referencias a los poemas se refieren a esta edición.

rojos. Finalmente, Guillén desenlaza su llamado con la imbricación del canto: capaz de reunir sensibilidad física y emocional, sencillo como un músculo bajo la piel del alma.

En un tono muy distinto Amadeo Roldán convoca, en la conclusión de su preciosa «Carta a Henry Cowell» de 1933: “Músicos americanos, dueños como somos de bases melódicas y rítmicas tan variadas y ricas como las que tiene cada uno de nuestros países, procuremos la continentalización de nuestro arte, usemos medios expresivos americanos, desarrollemos, demos vida a nuestros propios elementos, en una palabra, hagamos arte autóctonamente americano”². De este modo, en pocas líneas el documento revela de forma contundente ideales artísticos muy propios del período histórico: la confianza en la propiedad técnica y en la riqueza de los materiales “americanos”; la proyección continental de este arte, en reciprocidad con el desarrollo de los “autóctonos” medios expresivos. Sobre otro aspecto de este escrito, no nos parece un dato menor la falta de información sobre su contenido hasta 1955. Descubierto como carta por Carmen Valdés –destacada estudiosa de la obra de Roldán–, el relato del hallazgo desnuda la gran sorpresa de encontrarse con las fichas de publicación del “artículo”, como comenta en el «Prólogo» al valioso libro de Zoila Gómez sobre la biografía intelectual del compositor. De acuerdo con el relato de Valdés, es solamente en 1977 –con el libro de Gómez– que se difunden ampliamente en Cuba más informaciones sobre la carta. Esta ausencia se contrasta fuertemente con la verificación de que, bajo el título «Posición artística del compositor americano», la carta-artículo aparece en el libro *American Composers on American Music*, publicado por Stanford University Press, en 1933. En esta edición organizada por Henry Cowell, Roldán figura con otros autores seleccionados como: Aaron Copland, Carlos Chávez y Alejandro García Caturla. En el mismo período, esta ficha, sin mencionar autores (solo el editor), se difunde en la bibliografía de *Introducción a la música de nuestro tiempo* (1955), de Juan Carlos Paz, e *Introducción a la música americana contemporánea* (1958), de Gilbert Chase.

Gracias a esta verificación, es incuestionable que el artículo (y sus ideas) venía circulando desde los años 30. La convivencia de Roldán con músicos de renombre en la edición de Cowell y la circulación (anónima) de su escrito en dos importantes musicografías de los años cincuenta desvela que el compositor estaba inmerso, tempranamente, en redes continentales. Esta evidencia se contrasta (una vez más) con

² Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y literatura, 1977. p.169.

otro desconocimiento en Cuba. En el mencionado «Prólogo», Valdés declara haber investigado la ciencia del artículo consultando a importantes compositores cubanos: “A raíz de todo eso le pregunté a algunos músicos (José Ardévol, Harold Gramatages, Argeliers León y Edgardo Martín) si tenían conocimiento de esta edición y ninguno me contestó afirmativamente”³. Considerando este problema de divulgación y, asimismo, regresando al llamado a los músicos americanos –sugerido en los versos de Guillén, explícito en las palabras de Roldán– nos cuestionamos desde este inicio: ¿Cómo actúan las redes intelectuales en las pugnas por los contenidos y las formas artísticas? ¿Cómo determinan la composición e interpretación de las obras? La carta –y su tono enérgico– ilustra que estos debates no son obra del azar y que los principios que orientan “lo estético” también atienden a finalidades políticas. Acaso, de lo mucho que se dijo sobre los *Motivos de son* poco se identificó sobre el papel que cumplen estas redes intelectuales y su correspondencia con el proceso de creación, circulación y, sobre todo, interpretación de un hecho estético.

Motivos de son, de identidad y de cultura nacional

La convocatoria de los compositores cubanos abre camino a los propósitos de esta investigación. Se trata del análisis del poemario de Nicolás Guillén de 1930, *Motivos de son*, y de las musicalizaciones homónimas de Amadeo Roldán, estrenadas en Nueva York en 1934. Entre otros factores, la distancia histórica que nos separa de estas obras nos coloca frente a las ventajas y desventajas de interpretar objetos estéticos excesivamente comentados. Siendo así, conviene explicitar que, como sugerimos en el inicio, el vínculo entre las composiciones y los ideales de un arte “autóctonamente” americano es un problema central en el análisis. La relación inmanente entre producción estética y política latinoamericanista se estimula no sólo desde la perspectiva de los autores. Es un discurso predominante en la crítica cultural que, en gran medida fue responsable del “éxito” y popularidad de estas obras. Sobre esta última particularidad, la intervención de un sector de la intelectualidad en el contexto socio-cultural cubano está totalmente vinculada a la necesidad de construir un nuevo sentido del nacionalismo y afirmar las bases de la modernidad artística en Cuba –en correspondencia con los vanguardismos vigentes en todo el mundo. Como motor y engendro de las redes intelectuales del periodo, estas obras cumplen un papel determinante en las pugnas por

³ *Ibidem.* pp.12-13.

el poder simbólico. En este sentido, por un lado, buscan atender a la expectativa en torno a la definición de la “identidad” cultural y, por lo tanto, rellenar de sentido el concepto de *cubanidad* en las primeras décadas de republicanismo. Por otro, materializan los principios de una renovación estética “auténticamente” cubana.

Ahora bien, todo esto parece tan evidente como las correspondencias con lo “popular” y lo “afrocubano” que se perciben en las características de composición – desde la perspectiva de los autores y de la crítica musical y literaria. Siendo así ¿cuál sería la pregunta básica que pretendemos responder? Nuestra investigación está motivada por un problema y pretende dos objetivos. En cuanto al problema, entendemos que si bien las correspondencias entre creación artística y sociedad son incuestionables, la asociación de *Motivos de son* al nuevo “espíritu” nacional cubano instiga un debate complejo. A diferencia de un discurso que pretende establecer una relación “natural” y dominante entre las obras y los materiales “populares” y “afrocubanos”, defendemos que la utilización de estos recursos innovadores es fruto de los debates ideológicos de la modernidad artística y del nacionalismo. En paralelo, las creaciones artísticas – entendidas como representación absoluta del carácter nacional– refuerzan la ideología nacionalista que define el perfil de la renovación estética y de la nueva “identidad” cultural cubana. En estos movimientos, se observa el intento de realizar una transferencia inherente de personajes y situaciones populares así como del “folklore sonoro” a la literatura y la música “eruditas”. Desde la misma perspectiva, se sugiere una conexión inmanente del legado de la tradición “afrocubana” al estilo de composición de las obras. Las consecuencias de esta yuxtaposición de materiales son importantes: por un lado, se simplifica la trayectoria de lo que es entendido como “negro” en Cuba. Por otro, se reducen los sentidos de las obras en su instrumentalización a favor del discurso del mestizaje –metáfora del procedimiento estético y valor fundamental de un nacionalismo (progresista) en construcción. Simultáneamente, muchos de los “nuevos” contenidos y formas de expresión buscan atender a los ideales de la renovación “universalista”. Sin embargo, ¿cómo se conectan los *Motivos de son* con los presupuestos de la modernidad artística?

Considerando estos antecedentes, la pregunta que motiva esta investigación no se refiere a la eficacia ideológica de estas correspondencias. Nuestro foco es discutir la recepción del arte como un espacio de producción de sentido desenmarañando las redes intelectuales que se tejen en busca de una “verdad” sobre el objeto estético. En este

propósito nos concentramos en el debate sobre la diferencia cultural popular-negra y las formas de *depuración* de esta tradición en beneficio de una fórmula mestiza que pretende *ser* una explicación esencial y absoluta del “espíritu” nacional. Al mismo tiempo, evitando dualismos y aceptando que la modernidad estimula tanto espacios de totalización como salidas ambivalentes y contradictorias; fomentamos la paradoja como un dispositivo fundamental para entender la correlación entre política y estética en este periodo histórico. En esta perspectiva, las imbricaciones entre texto y contexto se refieren a las condiciones de posibilidad de una nueva democracia literaria y puntos neurálgicos de la modernización latinoamericana. En esta coyuntura la poderosa (medi)acción intelectual no se realiza de forma esquemática. Así como el signo ideológico que conserva dos caras, los sujetos y recursos en marcha establecen una relación refractaria con los movimientos conservadores y progresistas en conflicto.

La observación de que los discursos decodificadores del arte encubren su estrategia ideológica –ligada a los ideales de la renovación modernizadora y a la búsqueda de identificación cultural– no pretende negar la relación entre lenguaje e ideología. En este sentido, partimos de algunas premisas que nos ofrece un proyecto llevado a cabo por la “sociología del arte” y, más específicamente, por dos teóricos ligados al Círculo de Bajtín. Con base en el esfuerzo de Valentín Voloshinov y Jan Mukarovsky por comprender el lenguaje inmerso en sus relaciones sociales, pretendemos revisar las correspondencias entre objeto artístico y sociedad. Estas elaboraciones son especialmente relevantes una vez que permiten tanto una salida de las ideas predominantes del marxismo como de la lingüística. Sobre la primera corriente del pensamiento, además de reconocer que el pensamiento del marxismo sobre el lenguaje era virtualmente inexistente, se detectó el equívoco básico que motivaba los análisis de la cultura con la idea de la superestructura *como* un mero reflejo de las bases económicas. En alternativa a esta comprensión del “marxismo positivista”⁴, se elabora el concepto de refracción del signo ideológico que permite complejizar la relación entre signo y existencia. En cuanto a la lingüística, se polemiza abiertamente con las dos corrientes dominantes en los estudios del lenguaje: el psicologismo individualista y el objetivismo abstracto.

⁴ Raymond Williams propone el concepto en *Marxismo y literatura* cuando reflexiona sobre las ideas de Voloshinov.

En consonancia con los debates de la sociología del arte, partimos de la reflexión de Michel Foucault sobre la Modernidad en cuanto nuevo paradigma sociocultural. De las ideas desarrolladas en *Las palabras y las cosas*, aprovechamos principalmente el cuestionamiento de la representación absoluta a través del lenguaje; la observación de cómo se construyen y se desnudan los esquemas de des-órdenes hegemónicos; y la indicación de que, de forma ambivalente, el advenimiento moderno provoca poderosas aperturas perceptivas y con-vivencias heterotópicas. En la misma perspectiva, apelamos a Jacques Rancière para pensar sobre los avatares de la modernidad artística así como a algunas tesis de Ángel Rama sobre la modernización literaria en América Latina y la actuación político-estética de los intelectuales. Para revisar la hipostatisación de la renovación artística, rescatamos las elaboraciones de Raymond Williams así como las investigaciones de teóricos-críticos latinoamericanistas como René Depreste, Noé Jitrik y Celina Manzoni. Adherimos a las tesis de Julio Ramos sobre las paradojas de la modernidad latinoamericana y reivindicamos su lectura de las «Rítmicas V y VI» –de fundamental importancia para entender las formas de significación de “lo afrocubano” en la obra de Amadeo Roldán. También buscamos incorporar herramientas de lectura para una mejor aproximación a las musicalizaciones. En este sentido, la musicografía anti-occidentalista propuesta por músicos y musicógrafos cubanos como Leonardo Acosta y Leo Brouwer tiene una importancia clave en este análisis. Corroborando las correspondencias entre obra y contexto de producción, sugerimos aproximaciones transdisciplinarias desde la historia cultural.

Nuestro objetivo central es revisar las interpretaciones dominantes sobre los *Motivos de son* de Nicolás Guillén y Amadeo Roldán. Al mismo tiempo, buscamos algunas aproximaciones esforzándonos por expandir la experiencia estética *con* estas obras. Sin desviar la atención de los hechos artísticos, ubicamos las composiciones en el seno de las disputas por el republicanismo cubano, cuestionamos el uso indiscriminado de algunos conceptos claves, revisamos las correspondencias de *Motivos de son* con la modernidad artística y los vanguardismos. Es parte de nuestro esfuerzo desconstruir la relación causa-consecuencia entre intencionalidad-significación –autor-contenido/forma-público– desde las polémicas literarias y el axioma música “popular”/“culto” a través del debate musical. Al mismo tiempo, debido al peso de las divisiones de raza-clase en las pugnas por el poder simbólico a principios del siglo XX es preciso poner en jaque el mestizaje como patrón estético-cultural cubano. La imbricación entre el arte poético y el

arte musical nos ofrece una poderosa herramienta de análisis. En este sentido, la falsa “dicotomía artística” que produce la diferenciación jerarquizadora entre melodía y ritmo es tomada como metáfora de una batalla inmanentemente político-estética. Estas obras – como el propio *son*– continúan siendo apreciadas por su alta capacidad de *síntesis*: español/occidental + negro/“afrocubano” = renovación, mestizaje, identidad nacional. Acaso nos arriesgamos a una lectura desde la *disonancia*, valiéndonos de la potencia de lo que transforma rumbo a nuevas experiencias sensitivas y vivencias de la percepción.

Despliegues de síntesis: política, estética, “espíritu” nacional

General da força humana -Verbo- marche!
Que o tempo cuspa balas para trás,
e o vento no passado só desfaça um maço de cabelos.
Para o júbilo o planeta está imaturo.
É preciso arrancar alegria ao futuro.
Nesta vida morrer não é difícil
O difícil é a vida e seu ofício.

Vladímir Maiakóvski, 1926

Poesía y periodismo: democracia y modernización literaria

En este primer capítulo introducimos el contexto de difusión del poemario de Nicolás Guillén. Partimos de una exposición sobre su influencia en los debates sobre raza y clase en Cuba y observamos las imbricaciones que se tejían entre periodismo y literatura. En consonancia con los presupuestos de una democracia y modernización literaria en América Latina, defendemos una correspondencia fundamental entre los dos géneros discursivos e indicamos los efectos del *régimen de la letra en libertad* y de la *trasmutación de la lengua literaria* desde la entrada en escena del «Negro bombón» y de la publicación de este poemario, inaugural en la carrera poética de Guillén.

La publicación

El 20 de abril de 1930 el *Diario de la Marina* difundió a través de la columna «Ideales de una raza» ocho poemas del joven escritor Nicolás Guillén bajo el título *Motivos de son*. Los escritos se incluían en el «Suplemento literario» creado por José Antonio Fernández de Castro, espacio que fomentó los debates de la llamada “vanguardia artística cubana” gracias a la participación de escritores nacionales y

extranjeros de renombre. De orientación conservadora, el periódico no sólo abrió espacio para los debates estéticos del momento sino también permitió la creación de una columna dedicada a temas raciales dirigida por Gustavo E. Urrutia. A lo largo de su trayectoria el órgano de prensa se pronunció contra cualquier forma de cambio social. Hasta 1919 estuvo dirigido por españoles peninsulares y se posicionó a favor de España durante las guerras de independencia. Luego de la proclamación de la República se convirtió en un fiel representante de la oligarquía cubana vinculada a la producción azucarera y al latifundio⁵.

Considerando estos antecedentes, es importante especular por qué el poemario fue publicado en un órgano de prensa cuya línea editorial –en torno al lema “Dios, Patria, Hogar”– estaba lejos de concordar con su forma y contenido de expresión. Sobre el asunto, Mirta Aguirre, en «Nicolás Guillén y sus *Motivos de son*», indica que la publicación de los poemas y la relativa libertad de Urrutia en la conducción de la columna son llamativas y no cuentan con una explicación definitiva. Empero, era comprensible el deseo de atraer un público de ascendencia africana gracias al sufragio de la población negra y al significativo aumento de ventas semanales que proporcionaba la publicación de «Ideales de una raza»⁶.

Debido a esta particular situación, el alcance público de *Motivos de son* fue inmediato y provocó un amplio debate en la esfera cultural, como corrobora Ángel Augier en su estudio biográfico-crítico sobre el poeta: “es posible que ni antes ni después una colección de poemas haya provocado mayor revuelo periodístico en Cuba”⁷. Sobre la recepción del público, en una importante entrevista de Nancy Morejón, Guillén contesta sin extenderse: “De esto no vale la pena hablar, porque Augier lo hace extensamente en su libro. Pero fue un gran escándalo; un escándalo que dura todavía...”⁸.

⁵ Varias ediciones del *Diario de la Marina*, incluyendo la del 20 de abril de 1930, están disponibles en la Biblioteca Digital del Caribe: <http://www.dloc.com/UF00001565/05625/38j?search=diario+%3dmarina>.

⁶ Aguirre, Mirta. «El cincuentenario de *Motivos de son*». *Motivos de son* (edición 50 aniversario con música de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Eliseo Grenet, Emilio Grenet). La Habana: Letras Cubanas, 1980. p.8.

⁷ Augier, Ángel. *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*. La Habana: Unión, 1984. p.101.

⁸ Morejón, Nancy. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas (serie valoración múltiple), 1974. p.41.

Años de periodismo y poesía

Antes de *Motivos de son*, Nicolás Guillén mantenía una relación profunda con el periodismo. La decisión sobre la escritura y difusión de los poemas expresa este vínculo:

Urrutia no era periodista profesional (al menos no se le conocía como tal), y sin embargo demostró serlo de primera. Fue por decisión suya e instigación de Lino D'ou (gran amigo de mi padre) por lo que Urrutia me pidió colaboración en su empresa. Aunque yo me sentía alejado por aquellos días de la creación literaria y me titulaba, no sin humor, poeta jubilado y con pensión, me entusiasmó la idea, y confié mis poemas a mi nuevo amigo⁹.

Con “jubilación poética” se refería a su alejamiento de la literatura desde la segunda mitad de 1923 como resultado de un cambio de concepción respecto a sus tempranos escritos y, especialmente, lo que reunió de su “etapa lírica” en *Cerebro y corazón* – poemario que no se publicó en su momento y en el que se percibía la influencia del modernismo hispanoamericano: de Rubén Darío y de dos poetas españoles muy disímiles, Campoamor y Bécquer. No obstante, como estudiante universitario había establecido contacto con Rubén Martínez Villena, la figura más relevante del “posmodernismo” cubano, y frecuentaba tertulias iconoclastas como la del Café José Martí¹⁰. Su cuestionamiento poético pasaba por una reflexión sobre las corrientes literarias surgidas en Europa luego de la primera guerra mundial. En este sentido, en «Un artículo mío», publicado en la revista *Lis* el 20 de marzo de 1923, Guillén no aceptaba la sugerencia de la “musa poética” de tratar las “modernísimas tendencias”: de expresar su opinión sobre “el creacionismo, el expresionismo, el dadaísmo, el ultraísmo, el postumismo”¹¹.

A pesar de esta fuerte crisis, fue la antología *Versos de ayer y de hoy* –que reunía escritos de su obra anterior y de su transitoria fase vanguardista– la que marcó su entrada como colaborador regular de «Ideales de una raza» con poemas, artículos y entrevistas¹². De este modo, más que una relación excluyente, su trayectoria intelectual ratifica las aproximaciones entre literatura y periodismo y asegura que la frontera entre los dos géneros era muy sutil en aquellos años¹³. Asimismo, estas aproximaciones –que

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Augier, Ángel (pról). «La poesía de Nicolás Guillén». *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1995. pp. XI-XIII.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*. pp. XVI-XVIII.

¹³ En *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* Julio Ramos enfatiza que, si en Europa, la modernización literaria, el proceso de *autonomización* del arte y la

parecían comprometer la pretendida autonomía y especialización literaria— eran un atisbo de algunas felices combinaciones que marcarían de forma definitiva la producción de Nicolás Guillén.

Bembón así como ere, tiene de to

En este contexto de difusión, ¿cómo emergía el «Negro Bembón»?

¿Por qué te pone tan bravo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón,
majagua de dri blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón...

Bembón así como ere,
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to¹⁴.

Como había anticipado Nicolás Guillén, la entrada en la poesía de este “negro característico del solar habanero” suscitó una abundante apreciación crítica. En este periodo, la segregación racial alcanzaba todos los campos de la vida social. Frente al problema, en el importante artículo «El camino de Harlem» de 1929, Guillén alertaba sobre las exclusiones arbitrarias y la hipocresía reinante entre blancos y negros. El llamado que hacía para que todos empezasen *a actuar un poco en cubano* era similar a la reflexión que estimulaba la poesía. No obstante, en los *Motivos de son* la segregación

profesionalización de los escritores bien podían ser procesos sociales primarios, distintivos de aquellas sociedades en el umbral del capitalismo avanzado: “En América Latina, sin embargo, la modernización, en todos sus aspectos, fue —y continúa siendo— un fenómeno muy desigual. En estas sociedades la literatura “moderna” (para no hablar del Estado mismo) no contó con las bases institucionales que pudieron haber garantizado su autonomía”. Caracas: El perro y la rana, 2009 [1989]. p.54. A lo largo del libro Ramos enfatiza la pregunta que anuncia al principio: “¿Cómo hablar, en ese sentido, de literatura moderna, de autonomía y especialización en América Latina?”. Sobre la relación entre literatura y periodismo véase el capítulo IV, «Límites de la autonomía: periodismo y literatura».

¹⁴ Guillén, Nicolás. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1995. p.87.

racial se materializaba en los “personajes y situaciones populares”, en el lenguaje heterodoxo, en la imbricación entre palabra y ritmo.

En aquellos tiempos forzar públicamente el reconocimiento del negro no se resumía a un gesto estético, como observa el poeta en el conocido «Prólogo» a *Sóngoro cosongo*, de 1931:

No ignoro desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan de asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra. Eso quiere decir que espíritus tan puntiagudos no están incluidos en mi tema lírico. Son gentes buenas, además. Han arribado penosamente a la aristocracia desde la cocina, y tiemblan en cuanto ven un caldero¹⁵.

Corroborando este argumento, Mirta Aguirre asegura que los negros y mestizos imitando la alta sociedad blanca se reunían en lugares selectos y de culta denominación como el Club Atenas y se encolerizaban más que los blancos ante la idea de que alguien “removiese el maloliente revoltijo de su racial parentela limpiabotas, cocinero, «acucherada» y rumbera”¹⁶. Sobre la poética de los *Motivos* afirma: “Lo de la mulatería mortificaba a los blancos. Pero lo que le molestaba más a todos blancos, negros y entreverados— era que se convirtiese en hecho artístico tipos y situaciones concretas, de existir indiscutible, de aquello que se miraba como desecho social”¹⁷.

Queremos enfatizar cómo la boca bembona se re-significa y cómo el relato sobre este personaje cobra importancia en la literatura. Sobre este aspecto es notoria la complejidad del vocablo que —de acuerdo con el *Glosario de afronegrismo* de Fernando Ortiz de 1924—, además de remitir literalmente a labio grueso, alude a la denominación de pueblos y regiones de Cuba y del Congo, a canto, baile, himno funeral y nombra un tambor de origen africano¹⁸. Martha Cobb, en «Primera contribución de Guillén al afrocubanismo», resalta que el recurso idiomático de la “bemba” formando la palabra “bembón” se refiere a la utilización de los labios como instrumento de percusión para marcar el ritmo del son. Además, de acuerdo con su perspectiva, hay semejanzas entre el son de Guillén y los poemas-blues de la obra temprana de Langston Hughes:

¹⁵ *Ibidem*. p.95. Es factible considerar los recursos poéticos de *Motivos de son* en relación con el segundo poemario. Como aseguró el propio Guillén, en el momento en que se publicaban los ocho poemas ya se gestaba *Sóngoro cosongo* [1931], que contiene el primer libro. Al mismo tiempo, este segundo poemario pretende mantener el tono del anterior: “Diré finalmente que éstos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, dónde somos un poco níspero”. *Op. Cit.* p.96.

¹⁶ Aguirre, Mirta. «El cincuentenario de Motivos de son». *Un poeta y un continente*. La Habana: Letras Cubanas, 1982. p.107.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ortiz, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Ciencias sociales, 1990. pp.51-52.

Ambos escritores transforman el lenguaje y los ritmos del discurso en poesía que representa el estilo de vida en un contexto urbano. Como los blues, el punto de partida de cada son es una experiencia concreta articulada por el que habla. La narración de la experiencia está acompañada normalmente por una respuesta emocional, nostalgia por alguien o algo que ya no existe, humor irónico (la risa, en los blues y el son, sugiere que el habla se ríe de sí mismo), melancolía, alegría y tristeza¹⁹.

De este modo, la música sería el trasfondo desprendido del son y de los blues plasmados en la literatura. Además, la investigadora destaca que mientras el último “género” subraya la narración: “El son de Guillén enfatiza los sonidos rítmicos del lenguaje, logrados a través de su interpolación de africanismos y la cadencia de sus versos que imitan a la danza”²⁰.

Observemos con especial atención la relevancia del aspecto rítmico en los poemas de Nicolás Guillén. De entrada, consideremos que muchos críticos literarios destacan el cultivo de “lo negro” en su poesía como efecto de la tradición poética española –sobre todo barroca²¹. Asimismo, la poética de Guillén fue asociada al amplio movimiento del “negrismo artístico” que resaltaba el uso de la aliteración, la onomatopeya, la repetición de versos claves y estribillos. En esta perspectiva, Robert Márquez, en «Introducción a Guillén», asegura que la “novedosa moda” no había llegado a Hispanoamérica hasta 1926 y, salvo contadas excepciones, su influencia se limitó a los poetas del Caribe. Inmerso en este contexto de producción, Guillén –de acuerdo con Márquez– anunciaba una “nueva autenticidad” y su éxito fue inmediato y escandaloso: “Por vez primera, estos ochos monólogos poéticos, permitían al negro hablar por sí mismo y desde su propia perspectiva. Se basaban, al mismo tiempo, en los ritmos reiterativos del son, estando, en consecuencia, profundamente arraigados en la tradición del pueblo, a la vez que singularizaban el mundo cotidiano del negro habanero”²². Al mismo tiempo, si bien considera que el poemario no era totalmente autónomo con relación a la obra de sus predecesores –por el efecto cómico y pintoresco

¹⁹ Cobb, Martha. «Primera contribución de Guillén al afrocubanismo». Fragmentos del ensayo «Nicolás Guillén», *Guillén, Harlem, Haiti and Havana*. Washington, D.C.: Three Continents Press, Inc, 1979. pp.103-131. Damián Rafael Donéstevez de Mendaro (trads). En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: José Martí, 2008. p.284.

²⁰ *Ibidem*. p.285.

²¹ El mencionado artículo de Cobb destaca esta relación. Además, pueden ser tomados como importantes ejemplos los trabajos de Roberto González Echevarría «Nicolás Guillén y el barroco en *Motivos de son*» y de Virgilio López Lemus «Los personajes populares en la obra poética de Nicolás Guillén. *Motivos de son*», copilados en Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: José Martí, 2008.

²² Melon, Alfred. «Introducción a Guillén». En *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas (serie valoración múltiple), 1974. p.131.

que provocaban— enfatiza que ya se reflejaba una crítica implícita del medio ambiente socioeconómico de los barrios negros de La Habana, dimensión social que faltaba casi por completo en la poesía negrista anterior.

Concentrémonos en el problema de la estigmatización racial. Sobre este aspecto, Alfred Melón en «El poeta de la síntesis» destaca que a principios del siglo XX se consideraba al negro cubano como un delincuente congénito, un ser naturalmente violento, sucio, holgazán e innatamente atrasado mental:

Físicamente feo y hasta repugnante, en la visión segregacionista, el negro llega al punto de juzgarse a sí mismo con criterio de belleza grecolatinos. El vocabulario reservado a la apreciación estética —pelo malo, pelo bueno, pelo regular, bombón, narizón, adelantar el color, un negro pasú, etc— se emplea tanto por negros como por blancos. Ya desde 1899 empiezan a existir barrios, establecimientos, paseos reservados a los blancos y vedados a los negros²³.

Defendiendo la función social e ideológica de la poesía de Guillén, Melón asegura la capacidad del poeta de encarnar la sensibilidad de su época y de realizar la síntesis de los valores de la sociedad.

Estas primeras apreciaciones revelan que los *Motivos de son* no se restringían al ámbito de la literatura. ¿Esto se debía al esfuerzo intelectual por la renovación estética y el fin de la segregación racial? Además de las particulares circunstancias de la lucha simbólica en Cuba, es preciso considerar las correspondencias del poemario con una nueva democracia y modernización literaria latinoamericana.

Democracia y modernización literaria

En *Política de la literatura*, Jacques Rancière relaciona la novedad histórica que significa el término “literatura” a una nueva manera “de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas”²⁴. Consonante con la importancia del paradigma moderno para las transformaciones del lenguaje —y en especial las formas artísticas— nos recuerda que la “literatura en tanto literatura” no es un término transhistórico que designa un conjunto de producciones de las artes de la palabra y la escritura: “El vocablo adoptó tardíamente ese sentido, hoy banalizado. En el ámbito europeo, es recién en el siglo XIX que pierde su antiguo sentido de saber de los letrados para pasar a designar el arte de escribir en sí”²⁵. Recordando la trayectoria de este nuevo uso, Rancière analiza algunas contiendas

²³ *Ibidem.* p.205.

²⁴ Rancière, Jacques. *La política de la literatura*. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo (trads). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. pp.23-24.

²⁵ *Ibidem.* p.17.

que imprimen significación al concepto. Fruto de este debate, nos interesa especialmente la noción a la que nos referimos:

La democracia de la escritura es el régimen de la letra en libertad, que cada uno puede retomar por su cuenta, ya sea para apropiarse de la vida del héroe o de la heroína de la novela, para hacerse escritor uno mismo, o para participar de la discusión sobre los asuntos en común. No se trata de una influencia social irresistible, sino de un nuevo reparto de lo sensible, de una relación nueva entre el acto de la palabra, el mundo que éste configura y las capacidades de aquellos que pueblan ese mundo²⁶.

Teniendo en cuenta esta definición, también observamos cómo, en América Latina, Ángel Rama indica las características del periodo de modernización en la literatura, el arte y los demás aspectos de la vida social (1870-1910) en el que se destaca la conquista de una especialización literaria y artística promovida por el desarrollo social. Por esta vía, al mismo tiempo que se edificaba un público culto, modelado por la educación y el avance de pautas culturales urbanas –gracias al fuerte crecimiento de las ciudades– se proporcionaba el ascenso de los integrantes de los estratos inferiores “en un primer boceto de integración nacional”²⁷.

En correspondencia con la democracia artística y la modernización latinoamericana, en Cuba los poemas de Nicolás Guillén estaban conectados con una nueva función social tanto de la literatura como del periodismo. Sobre este aspecto, Rama observa que el desarrollo de la prensa, además de medir el crecimiento de un público analfabeto, proporcionaba una lección mucho más decisiva para la literatura latinoamericana que todos los “modelos extranjeros”²⁸. Entre los cambios de formato “que a los poetas y narradores impartió el público de los periódicos” estaban:

La notoria reducción de las dimensiones del poema, el cuento, el drama, el artículo y aun de la novela (otras veces fragmentada por el régimen de publicación de los folletines); la precisión y concentración del esquema de significaciones de estas pequeñas obras; los recursos de intensificación en la apertura o en el remate; las apelaciones vivaces a los elementos novedosos y llamativos, la apoyadura del texto sobre ritmos prestos, variados y sorprendidos; *sobre todo la transmutación de la lengua literaria respondiendo al habla urbana que favoreció la mutua permeabilidad de los géneros literarios cuyas rígidas fronteras se desvanecieron [...]*²⁹

Para Rama, todas estas metamorfosis fueron guiadas por el periodismo, incluso en los casos en que los autores se prevalecían de los modelos europeos “en que con

²⁶ *Ibidem.* p.29.

²⁷ Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez (selec y pról). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. pp.83-85.

²⁸ *Ibidem.* p.84.

²⁹ *Ibidem.* p.85. Las cursivas son nuestras.

anterioridad había hecho su camino esta comunicación más estrecha con el público”³⁰. Además, de los plurales públicos constituidos en la época, el culto urbano regía el sistema literario modernizado. No obstante, si bien la mayoría de los escritores se afilió a esta nueva forma de hacer artístico y recibió “la encomienda del público”; también actuó sobre él por tres vías: refinando sus mecanismos de apreciación y conocimiento; contribuyendo a su capacitación universalista; ofreciendo la precisión necesaria para una más objetiva –aunque siempre idealizada– captación de la realidad”³¹.

Disputando el “espíritu” nacional

En este capítulo recuperamos el contexto histórico de la segregación racial en Cuba. Con el apoyo de la historia cultural desarrollamos la idea de construcción del olvido como motivo de discriminación entre personas “de color”. Gracias a la afirmación del nacionalismo como un poderoso discurso ideológico –capaz de encubrir los movimientos por la liberación racial– nos dedicamos a la discusión conceptual de los principios fundadores de su *narratividad* y analizamos la perspectiva de los intelectuales cubanos frente a este debate. Recuperamos algunas aproximaciones al escrutinio de la “raza” y observamos el surgimiento de la noción de “afrocubanismo” –de importancia clave en el esbozo de la inclusión del negro *como* diferencia cultural. Enseguida, conectamos la recuperación de la tradición negra con las pugnas del vanguardismo. En las secciones conclusivas del apartado se aborda la relación entre arte e ideología. Luego de problematizar algunas lecturas ideologizantes de los *Motivos de son* se sugiere una aproximación tentativa al poema «Mulata» desde la apertura a la ambigüedad, la refracción sígnica y la no intencionalidad en el arte.

Segregación socio-racial en años de republicanismo

El quinto motivo, «Hay que tené boluntá», daba cuenta de la precaria situación económica y social del negro en La Habana de estos años:

Mira si tú me conose,
que ya no tengo que hablá:
cuando pongo un ojo así,
e que no hay na;
pero si lo pongo así,

³⁰ *Ibídem.*

³¹ *Ibídem.*

tampoco hay na.

Empeña la plancha eléctrica,
pa podé sacá mi flú;
buca un reá,
buca un reá,
cómprate un paquete' vela
poqqe a la noche no hay lu.

¡Hay que tené boluntá,
que la salasión no e
pa toa la bida!
Camina, negra, y no yore,
be p'ayá;
camina, y no yore negra,
ben p'acá;
camina, negra, camina,
¡que hay que tené boluntá!³²

En el poema siguiente, «Búcate plata», se advierte que ya no es posible “da un paso má” porque “etoy a arró con galleta, na má”. Como es evidente, esta poesía pretendía ser una fuerte denuncia del nivel de pobreza en que estaba sumergido el negro. Al mismo tiempo, a través del periodismo, Nicolás Guillén venía posicionándose de manera contundente sobre la discriminación en la nueva coyuntura:

¿Cuáles son los problemas de la raza de color, hoy, en la República de Cuba? ¿Es que después de dos grandes revoluciones contra España y después de la instauración de una patria libre, en cuya Constitución la igualdad entre todos los ciudadanos es dogma primordial, puede haber una cantidad de cubanos, por pequeña que ella sea, que se sienta diferenciada de la otra?³³

A principios del siglo XX la disputa sobre el perfil de la República cubana recordaba el alerta de José Martí en «Nuestra América»: “El problema de la independencia no era un cambio de formas, sino un cambio de espíritu”³⁴. En estos años muchos acontecimientos denotan las diferencias entre teoría y práctica republicana. Como verifica Ana Cairo Ballester, investigadora de la Universidad de La Habana, la “Constitución de 1901” había establecido en el artículo 11 la igualdad entre todos los cubanos ante la ley. Empero, el 29 de junio de 1902, un comité de veteranos de la guerra de independencia denunciaba la discriminación racial a la que estaban siendo sometidos. El 1908 se

³² Guillén, Nicolás. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1995. p.90.

³³ Guillén, Nicolás. *Prosa de prisa, 1929-1972* [I]. Ángel Augier (comp, pról, notas). La Habana: Arte y literatura. 1975-1976. p.3.

³⁴ En Biblioteca virtual Clacso: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf>, p.136. Discurso pronunciado en la velada artístico-literaria de la “Sociedad Literaria Hispanoamericana”, el 19 de diciembre de 1889, a la que asistieron los delegados a la *Conferencia Internacional Americana*.

reconoció oficialmente el Partido Independientes de Color (PIC) que aspiraba a defender políticamente mejores condiciones sociales para la población negra y mulata. En febrero de 1910 el congreso aprobaba la llamada Ley de Morúa que proscribía las agrupaciones y partidos políticos que respondían a motivos de raza, nacimiento, riqueza, clase o título profesional. El 20 de mayo de 1912, por ocasión de los diez años de la República, se realizó un alzamiento armado de los miembros del PIC en la provincia de Oriente. En respuesta, el Estado dirigió una masacre extensiva a personas ajenas al conflicto calculada en 5 mil muertos. Desde la prensa se promovió la xenofobia racista, como ilustra el folleto de Gustavo E. Mustelier «La extinción del negro. Apuntes político-sociales», de este mismo año³⁵. Sobre esta situación, Guillén ya advertía en «El camino de Harlem»: “Tenía razón Lino Duo. Ése es el deber actual de la juventud negra inteligente de Cuba. Siguiendo la huella trazada por Juan Gualberto Gómez, quien tuvo sobre sus hombros la doble labor de independizar a su patria, en lo político, y de elevar el nivel de su raza, de la raza negra, en lo político y en lo social”³⁶.

La masacre de 1912 y la construcción del olvido

Es impactante pensar que en 1912 seguía siendo posible una masacre como la que exterminó el Partido Independientes de Color en Cuba. No obstante, más allá de la significativa pérdida humana, es relevante pensar la singular posteridad de este episodio. En este sentido, en el «Prólogo» a la reedición de 2002 del libro *Los independientes de color. Historia del Partido Independientes de Color* de Serafín Portuondo Linares, Fernando Martínez Heredia destaca cómo la memoria histórica oficial desechó la mal llamada “guerra” al olvido. La omisión no sólo tuvo que ver con la participación de órganos e intereses de la clase dominante y de los grupos políticos del país. De acuerdo con su argumento, es posible advertir que los sectores sociales que han vivido por prolongado tiempo en condiciones extremas de indefensión y opresión aprenden a incluir entre las condiciones de su ascenso social el olvido de las condiciones de vida y las marcas que en ellos dejaron:

Esa construcción del olvido tiene siempre una historia particular. Por ser sensible al tema de la esclavitud en Cuba, y por mi pasión por la historia, desde muy temprano en mi vida me intrigó la escasez de condenas y acusaciones, e incluso de menciones a esa

³⁵ Ballester, Ana Cairo. «Nicolás Guillén y las polémicas sobre la cultura mulata». En *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín (coord.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. pp.179-180.

³⁶ Guillén, Nicolás. *Prosa de prisa, 1929-1972* [I]. Ángel Augier (comp, pról, y notas). La Habana: Arte y literatura. 1975-1976. p.3.

institución por parte de personas con ascendencia africana. Después me di cuenta de que aquella indignidad inabarcable arrojaba una sombra sobre los no blancos, que era más bien un estigma que un instrumento de reclamación de restituciones o derechos. Resultaba así un vehículo de autosubestimación, el recordatorio de una llegada tarde al idioma, a la libertad personal, a la adultez legal, a la virtud, a ser respetable³⁷.

Heredia también recupera cómo Portuondo Linares vinculó esclavización masiva (en el siglo XIX), modernidad azucarera y la conexión de Cuba con los centros capitalistas del mundo. De acuerdo con esta hipótesis, la esclavitud fue uno de los pilares de la formación de la nación cubana y habría determinado la renuncia a la constitución de un estado independiente por las clases económicas dirigentes. En el marco de la dominación se erigió sistemáticamente el racismo que se cristalizó como uno de los elementos constitutivos de la cultura. No obstante, entre las grandes contradicciones de aquella sociedad, la división de castas y los abusos institucionalizados convivían con una amplia y muy diversificada participación de negros, mulatos libres y esclavos en las relaciones más cotidianas y vitales³⁸. Heredia resalta que la ideología más fuerte y compartida de aquella época fue el nacionalismo, aspecto que merece atención:

Dado lo que hemos referido hasta aquí, tenían que ser complejas e inciertas las relaciones entre el nacionalismo y la cuestión racial, porque en ésta se expresaba descarnadamente el retroceso del país respecto a las prácticas, el pensamiento y el proyecto revolucionarios del 95. El conservatismo social era el contrapeso necesario ante la existencia de la república y del liberalismo económico. El patriotismo debía ser ciego frente a las razas, y por tanto mudo ante las injusticias por razones raciales. La idea misma del riesgo de perder la soberanía a manos de los Estados Unidos se asociaba a la intangibilidad del orden existente y a la condena de todo movimiento que lo amenazara de modo real o supuesto³⁹.

De este modo, el interés nacional podía actuar como una especie de muro frente a las demandas y organizaciones de lucha social o racial. Sin embargo, como observa, no se trataba de una mera imposición. El nacionalismo fue asumido como una creencia de las masas porque, para la mayoría del país, la nación tenía sentido y valores sumamente importantes. De acuerdo con la perspectiva de Heredia, estos factores podrían justificar la indiferencia de gran parte de las personas “de color” a las actuaciones políticas basadas en la raza, incluso en el caso de los independientes de color y de la represión de 1912.

³⁷ Heredia, Fernando Martínez. «Prólogo». En Portuondo Linares, Serafín. *Los independientes de color*. La Habana: Editorial Caminos, 2002. p.14

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*. p.18.

Nacionalismo y cultura

Sobre el desarrollo del nacionalismo desde fines del siglo XVIII en Europa, Jünger Habermas en *Identidades nacionales y postnacionales* explica que es una forma específicamente moderna de identidad colectiva. De acuerdo con su punto de vista, el nacionalismo se distingue en varios aspectos de las viejas identificaciones. Primero, las ideas fundadoras provienen de una herencia profana, preparada y mediada por las ciencias del espíritu que nacen en ese momento: “Esto explica algo del carácter a la vez penetrante y consciente de esas ideas. Se apoderan casi por igual de todas las capas de la población y dependen de una forma autoactivadora y reflexiva de apropiación de la tradición”⁴⁰. Segundo, el nacionalismo hace coincidir la herencia cultural común de lenguaje, literatura e historia con la forma de organización que representa el Estado. Tercero, en la consciencia nacional se da una tensión entre dos elementos que guardaban una relación de más o menos equilibrio en el periodo anterior: el conflicto entre las orientaciones universalistas de valor del Estado de Derecho y la democracia por un lado; y el particularismo de una nación que se delimita a sí misma frente al mundo externo, por otro. Asimismo, una paradoja atraviesa la reflexión histórica, en cuyo seno se forma el reconocimiento de una nación:

Para poder dar forma y servir de soporte a una identidad colectiva, el plexo de la vida lingüístico-cultural ha de ser hecho presente en unos términos capaces de fundar sentido. Y solo la construcción narrativa de un acontecer histórico dotado de un sentido cortado al talle del propio colectivo puede suministrar perspectivas de futuro orientadoras de la acción y cubrir la necesidad de afirmación y autoconfirmación⁴¹.

Esta sustancial contradicción da lugar al propósito de Walter Benjamin de “barrer la historia a contrapelo”. Como recupera Habermas, “la mirada que se niega a ver lo que queda detrás del vencedor puede ocultarse tanto mejor a sí misma su propia unilateralidad o selectividad cuanto que esa selectividad desaparece en la selectividad que es inherente a la forma narrativa”⁴².

Si la voluntad de unidad de la nación es poderosa (y a veces, inquebrantable); al analizar históricamente la trayectoria del concepto de cultura, Raymond Williams indica que éste se encuentra en el centro mismo de la mayor parte de la práctica y el pensamiento moderno y encarna los problemas y contradicciones a través de las cuales

⁴⁰ Habermas, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Manuel Jiménez Redondo (trad). Madrid: Tecnos, 2007. pp.88-89.

⁴¹ *Ibidem.* p.91.

⁴² *Ibidem.* pp.91-92.

se ha ido desarrollando. Sobre estas paradojas, destaca el énfasis puesto por Johann Gottfried Herder, en *Ideas sobre la Filosofía de la Historia de la Humanidad* (1784-1791), en el autodesarrollo histórico de la humanidad que, por su complejidad, no podía ser reducido a la evolución de un principio singular y abstracto como la “razón” y que era, además, demasiado variable para ser restringido a un desarrollo progresivo unilineal, que culminaría en la “civilización europea”:

Era necesario, argüía, hablar de “culturas” más que de “cultura”, tanto como aceptar su variabilidad así como en el seno de cualquier cultura reconocer la complejidad y variabilidad de las fuerzas que la conforman. [...] la idea de un proceso social fundamental que configura “modos de vida” específicos y distintos, es el origen efectivo del sentido social *comparativo* de “cultura” y sus ahora necesarias “culturas” plurales⁴³.

Desde la perspectiva de Williams se destaca la complejidad del concepto de cultura. Por un lado la noción se transformó en el nombre del proceso “interior” especializado en sus presuntos medios de acción en la “vida intelectual” y en las “artes”. Por otro, se convirtió en el nombre de un desarrollo general especializado en las preconcebidas configuraciones de la “totalidad de las formas de vida”⁴⁴.

El aporte de Habermas y Benjamin revela la estrategia ideológica contenida en la *construcción* de los nacionalismos a través de sus *recortes discursivos*. Engendrada por el Estado y asumida críticamente por los intelectuales, la tarea de definir un perfil nacional es problemática por pretenderse esencial, absoluta y verdadera. Respetando las debidas especificidades del contexto latinoamericano y reconociendo que la lucha de los renovadores cubanos se chocaba con el conservadorismo político y estético oficiales, es preciso observar que la lucha simbólica por el “espíritu” nacional no asumía la relatividad de sus propósitos. Siendo así, por un lado, en correspondencia con las aperturas del concepto de cultura, la intelectualidad progresista ponía en marcha la democracia literaria y formas más inclusivas de pensar “lo nacional”. Por otro, es evidente que al calor de las transformaciones en curso, la diferencia cultural que acentuaba la presencia de lo popular y de lo negro se *depuraba* ideológicamente en función de los ideales de la renovación estética y de las nuevas políticas de identificación nacional.

⁴³ Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Guillermo David (trad.). Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. p.28.

⁴⁴ *Ibidem*.

Afrocubanismo y escrutinio de la raza

En la imbricación política y estética –nacionalismo y renovación artística– el concepto de “afrocubanismo” cumple un papel clave en Cuba, en las primeras décadas del siglo XX. Sobre su acepción, de acuerdo con el *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier* organizado por Víctor Fowler y Carmen Berenguer, la noción de afrocubanismo recurrente en los años 30 se refiere a: “[...] la presencia de ritmos, danzas, ritos, elementos plásticos, tradiciones, que habían sido postergados durante demasiado tiempo en virtud de prejuicios absurdos y que abría un campo de acción inmediata, que ofrecía posibilidades de luchar por cosas mucho más interesantes que una partitura atonal o un cuadro cubista”⁴⁵. Defendido de forma sistemática en *La música en Cuba*, Alejo Carpentier, a través del concepto, enlaza la partitura de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky –“la gran bandera revolucionaria del entonces”– con los “ritmos complejos e interesantes” que se manifestaban de “forma viviente y próxima” en la bahía de Regla, situada a cerca de siete kilómetros de La Habana. Esta comparación es metáfora de la reiterada asociación que Carpentier –destacado portavoz de la modernidad artística en Cuba– establece entre el “folklore sonoro” nacional y los nuevos paradigmas modernizadores de la cultura europea. Para el narrador y musicólogo era posible combinar la innovación de los modelos “universales” en curso con una nueva noción de “nuestros valores”. Como sigue argumentando en *La música en Cuba*, inspirados en la obra de Fernando Ortiz se exaltaron los valores folklóricos y: “Súbitamente, el negro se hizo el eje de todas las miradas. Por lo mismo que con ello se disgustaba a los intelectuales de viejo cuño, se iba con unción a los juramentos ñañigos, haciéndose el elogio de la danza del diablito. Así nació la tendencia afrocubanista, que durante más de diez años alimentaría poemas, novelas, estudios folklóricos y sociológicos”⁴⁶.

En correspondencia con este tema, nos parece relevante recuperar una investigación que pretende contribuir al *escrutinio* del pensamiento sobre la raza y la confrontación al racismo. En este sentido, Julio Arias y Eduardo Restrepo en «Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas», defienden que no es suficiente con afirmar que la raza es culturalmente producida y que las diferencias culturales son racializadas: “Es necesario establecer genealogías y etnografías concretas

⁴⁵ Calzada Fowler, Víctor y Berenguer, Carmen. *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. p.11.

⁴⁶ Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. p.205

de cómo las diferentes articulaciones raciales (o la racialización) emergen, despliegan y dispersan en diferentes planos de una formación social determinada”⁴⁷. Además de asegurar que un concepto sólo asume su plena significación en el contexto en que se realiza, Arias y Restrepo surgieron pensar lo “biológico” (al igual que la “naturaleza”) como un “artefacto cultural”:

Es decir, lo que en un momento histórico es considerado como “cultura” constituye una articulación contingente asociada a un régimen de la verdad que establece no sólo lo que es cultural de lo que no lo es, sino también qué aparece como diacrítico de la diferencia o la mismidad cultural. Este régimen de la verdad se corresponde con relaciones de saber y de poder específicas en una lucha permanente por la hegemonía, entendiendo ésta última menos como la dominación crasa y más como el espacio de articulación que define los términos mismos desde los que se piensa y disputa sobre el mundo⁴⁸.

Teniendo como referencia los estudios de Michel Foucault sobre la biopolítica, observan que el concepto de raza sólo es posible en la medida en que “lo humano” es dividido en una parte físico-material y en “otra” como el alma, el espíritu, la razón, la mente; las cuales, entremezcladas o no y procedentes de diversas historias, aluden a una dimensión inmaterial que da sentido superior al humano frente a otros seres físicos. De este modo, a partir del siglo XIX los enunciados raciales comparten con claridad una nueva dimensión y valoración de la constitución física, desde su apariencia externa como delimitador, o su composición interna como vehículo y determinante de la constitución social-moral⁴⁹.

En consonancia con la idea de una *metacultura* que considera la construcción de la diferencia cultural en la misma medida que se construye la propia noción de cultura; corroboramos la pregunta sobre el papel de las *redes transculturadoras* en la definición de los materiales artísticos. Al respecto Julio Ramos, en el dossier «*Disonancia afrocubana: John Cage y las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán*», considera el concierto de Cage en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1943, como un punto de intersección transcultural que incita repensar la relación entre estética e inscripción racial en las divergentes poéticas de la modernidad: “Sin llegar nunca a anular las tensiones ni a soslayar sus desencuentros, estas poéticas divergentes

⁴⁷ Arias, Julio y Restrepo, Eduardo. «Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas». *Crítica y emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales*. Año II, nº 3, 2010. En línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20120301125018/CyE3.pdf>. p.62.

⁴⁸ *Ibidem*. p.55.

⁴⁹ *Ibidem*. p.19.

interactúan en su rumbo por los caminos desiguales, accidentados, de la mundialización de la música cubana a partir de la década del 1920”⁵⁰. De acuerdo con Ramos, una de las contradicciones profundas del afrocubanismo –en tanto instancia de nacionalismo cultural y musical– radica en que las inscripciones de la cultura “local” se encuentran ineluctablemente implicadas en las rutas y redes materiales de la “universalización” a la que Carpentier, Roldán o García Caturla someten sus interpretaciones de las músicas locales.

En consonancia con este argumento, destacamos que la producción de Nicolás Guillén también contenía esta paradoja. En sus *Motivos de son* la inscripción racial –y su desvanecimiento– sirven a los propósitos ideológicos del nacionalismo y de la renovación. No obstante, más allá de esta verificación, ¿cómo operaban las significaciones de lo negro en la particular coyuntura de La Habana? De entrada, es preciso enfatizar que, en la primera mitad del siglo XX, la mentalidad racista estaba presente en muchas formas de la vida cotidiana: en el desprecio de la religiosidad popular, en las apreciaciones sobre la música, los bailes, los cantos y las manifestaciones literarias. Gracias a la fuerza de la discriminación, el negro seguía equivaliendo a barbarie, oscurantismo, ignorancia y retraso social:

Las nociones de adelanto, progreso o ascenso, se asociaban a una imagen pública de rechazo a la barbarie africana o negra. El auge racista aceleró e incrementó el surgimiento de sociedades de recreo e instrucción para negros y mulatos cultos. Se normaba, además, por criterios clasistas. Por ejemplo, el 21 de septiembre de 1917, se fundó el Club Atenas, cuya membresía se auto-juzgaba como parte de la élite habanera de políticos, pequeños propietarios, empleados públicos y profesionales de color; los obreros y los pobres estaban excluidos de sus salones⁵¹.

En *La música en Cuba* de Alejo Carpentier se refuerza esta percepción como un estado de ánimo muy generalizado en los primeros años de la República:

Hacía tiempo que los negros habían dejado de ser esclavos. Sin embargo, en país nuevo que aspiraba a ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo, lo auténticamente negro –es decir: lo que realmente entrañaba supervivencias africanas al estado puro– era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que sólo podía tolerarse a título de mal inevitable. En 1913 se prohibieron las comparsas tradicionales. Las fiestas religiosas de negros fueron objetos de interdictos⁵².

⁵⁰ En línea: <http://www.ryc.cult.cu/r12014.html>. p.52.

⁵¹ Cairo Ballester, Ana. «Nicolás Guillén y las polémicas sobre la cultura mulata». En *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín (coord.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. p.180.

⁵² Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. p.193.

En esta coyuntura, ¿la barbarie africana era lo opuesto al progreso de la “civilización blanca” que justificaba la segregación socioeconómica? Al mismo tiempo, ¿qué era lo afrocubano en el curso de las grandes corrientes culturales del siglo? En búsqueda de algunas aproximaciones, es preciso tener en cuenta dos indicaciones de la metacultura: las categorizaciones raciales populares no son un simple reflejo de las que encarnan las élites en sus proyectos de dominación; lo que hace la ciencia moderna desde su pretendida autoridad y sus recursos científicistas es encumbrar, al nivel de la experticia autorizada, las largas historias de discriminación y jerarquización entre pueblos, por medio de lo racial⁵³.

La tradición y la renovación

En la contracorriente del desprecio a la memoria negra en Cuba, varios aspectos de esta tradición cobran una importancia clave en los *Motivos de son*. Por supuesto, la incorporación de los materiales “afrocubanos” no fue aleatoria y no estaba libre de contradicciones. Sobre el tema, Raymond Williams, en «La política de la vanguardia», indica que, así como en el movimiento romántico con su apelación al arte folklórico de los pueblos marginales, hay también en los vanguardismos una diferencia lateral, respecto a la negación del pasado:

El arte visto como primitivo o exótico pero creativamente poderoso –ya ahora, dentro de un imperialismo desarrollado, accesible de fuentes mucho más amplias, en Asia y África– se considera en varios movimientos diferentes, dentro de esta turbulenta gama creativa, no sólo como ejemplar sino como formas que pueden entrelazarse con lo conscientemente moderno. Estas apelaciones al “Otro” –en realidad, artes altamente desarrolladas en sus propios lugares– se combinan con una asociación subyacente de lo “primitivo” y lo “inconsciente”⁵⁴.

Sobre el procedimiento estético, relativizando la hipostatisación renovadora, Noé Jitrik señala que es preciso analizar articulaciones propias de la poesía (sonoridad, ritmo, rima, métrica) en conformidad o enfrentamiento con las ideas corrientes y asegura que las poéticas vanguardistas podrían definirse: “como relación entre restos de tradición y elementos provistos por la modernidad social”⁵⁵.

⁵³ Arias, Julio y Restrepo, Eduardo. «Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas». *Crítica y emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales*. Año II, nº 3, 2010. En línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20120301125018/CyE3.pdf>. pp.60-62.

⁵⁴ Williams, Raymond. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Tony Pinkney (comp e introd). Buenos Aires: Manantial, 1989. p.76.

⁵⁵ Jitrik, Noé. «Notas sobre las vanguardias latinoamericanas. Papeles de trabajo». En *Para leer las Vanguardias en América Latina*. Celina Manzoni (present). [esta última versión del texto fue extraída de

Como venimos sustentando, la especificidad del desarrollo de la modernidad artística en Cuba está ligada a dos objetivos correlativos: la renovación a través de materiales populares-negros; la imbricación entre estética y política en la construcción de un nuevo nacionalismo. Considerando estos propósitos es posible asociar cierto rechazo del orden social existente –por el incumplimiento de las progresistas medidas de la República– a la búsqueda de un arte, aparentemente, “primitivo”.

Sobre los grandes movimientos de la innovación, René Depreste resume en *Buenos días y adiós a la negritud*:

Buscando una nueva identidad, artistas y poetas demandaron enseñanzas, sensaciones y emociones al «arte negro», al jazz, a los blues, a las danzas de Estados Unidos y del Caribe. En la misma época, paralelamente a ese interés de los intelectuales de Europa, llegaron a la escena del arte y de la literatura las inteligencias negras, como diría Nicolás Guillén, a *hablar en negro de verdad*.⁵⁶

El intelectual haitiano considera que el concepto de *negrismo* es una denominación (un nuevo adjetivo) que conlleva un cambio de tratamiento del tema y personaje negro, hasta el momento invariablemente burlesco, fabuloso, mítico, decorativo, bucólico, o, en otras palabras, siempre falso, peyorativo y desvalorizado. Sin embargo, es solamente a partir de la “cimarronería cultural”, practicada por las “inteligencias negras”, que se empieza: “[...] a *desracializar las relaciones sociales* y a descolonizar las trampas semánticas que la semiología colonial fabricó con las nociones de «blanco» y «negro», para designar los tipos sociales nacidos del sistema esclavista y de las relaciones sociales entre amos y esclavos de la plantación”⁵⁷.

No obstante, a pesar de percibir un sentido positivo de la *cimarronería cultural* ejercida en estos años, es preciso indicar –paralelamente– las contradicciones de este proceso. Sobre este aspecto, Raymond Williams formula:

Como en el caso anterior del medievalismo del movimiento romántico, esta expansión que daba la espalda e iba más allá del orden cultural existente iba a tener resultados políticos muy diversos. En el inicio, el principal impulso fue “popular”, en un sentido político: ésta era la verdadera o reprimida cultura nativa que había sido sofocada por las formas y fórmulas académicas del *establishment*. No obstante, al mismo tiempo, se la valoraba en los mismos términos que el arte exótico, y en especial a causa de los elementos que podían considerarse como identificadores de su “primitivismo”, una calificación que correspondía al énfasis puesto en el reino innatamente creativo,

La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos. México: Fondo de Cultura Económica, 1987]. Buenos Aires: Opfyl, 2006. p.17.

⁵⁶ Depreste, René. «Las aventuras del negrismo en América Latina». En *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Casa de las Américas, 1985. p.23.

⁵⁷ *Ibidem*. p.25.

informe e indomado de lo prerracional y de lo inconsciente, incluso esa vitalidad de lo ingenuo que, de manera tan especial era un estímulo conductor de la vanguardia⁵⁸.

En consonancia con el punto de vista de Williams, observamos que tanto la palabra heterodoxa y rítmica de Guillén como los procedimientos musicales “afrocubanos” que incorpora Amadeo Roldán serán armas de doble filo. Por un lado, consagran la democratización de las artes nacionales cuestionando, por esta vía, el conservadurismo político y cultural; por otro, contribuyen al recorte y depuración de lo negro a favor de una fórmula mestiza que, como nueva expresión de la nacionalidad, no negaba del todo el exotismo anterior.

Vanguardismos

En *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Raymond Williams enfatiza el carácter contradictorio de la política “de lo que hoy se llama de manera multiforme (y confusa) «movimiento Modernista» o «vanguardia»”⁵⁹. De su perspectiva, nos interesa recuperar una conclusión general sobre estos movimientos:

Aquello que fue “moderno” que fue sin duda “vanguardia”, es hoy relativamente viejo. Lo que revelan sus obras y su lenguaje, aun en sus niveles más vigorosos, es un período histórico identificable, del cual, sin embargo, no hemos salido del todo. Lo que ahora podemos identificar en sus años más activos y creativos, subyacente a sus muchas obras, es una gama de diversos métodos y prácticas artísticas en rápido movimiento, y al mismo tiempo un conjunto de posiciones y creencias relativamente constantes⁶⁰.

Este posicionamiento refuerza la idea de que “lo nuevo” *no* se inaugura y circunscribe a los movimientos de vanguardia y enfatiza la necesidad de conectar el debate estético con las contingencias políticas y sociales propias del momento histórico.

En el mismo sentido, Celina Manzoni, en *Un dilema cubano: nacionalismo y vanguardia*, discute la relación peculiar entre el vanguardismo y la tradición republicana del país. De acuerdo con su punto de vista, acompañando el sentimiento de insatisfacción social del momento, las vanguardias consideraban que la República tenía lastres importantes, como la dependencia al imperialismo. Gracias a esto, uno de sus ejes fue la recuperación de José Martí como poeta moderno y patriota. Por otro lado, añade que esta vanguardia instauró una diferencia en torno a la tensión implícita entre vanguardismo artístico y político, expresando una vocación internacionalista. En

⁵⁸ Williams, Raymond. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Tony Pinkney (comp, introd). Buenos Aires: Manantial, 1989. p.82.

⁵⁹ *Ibidem.* p.71

⁶⁰ *Ibidem.* p.75

correspondencia con un nuevo modo de pensar y de constituir la idea de nación se reivindicaba un americanismo muy fuerte que, en los años veinte y treinta, se caracterizó por un contenido antiimperialista⁶¹. Como sigue argumentando Manzoni, se instaló una lucha de ideologías que se manifestó en varios medios de expresión y, con especial privilegio, en el interior de las revistas de vanguardia. A los problemas típicos de la modernidad latinoamericana de cómo constituir una nación y, al mismo tiempo, de cómo edificar sus vanguardias en dialéctica con los movimientos europeos, se sumaba, en el caso del Caribe, la complejidad cultural generada por la economía de plantación⁶².

Sobre la inclusión del negro, Manzoni afirma que generó polémicas que superaban el debate estético: “[...] la poesía negrista se constituye como una tensión que condensa el punto máximo de encuentro entre Vanguardismo y Nacionalismo”⁶³. Porque, al mismo tiempo que existía una moda de lo negro –como denota el artículo de la vanguardista revista *de avance* «Moda y modos negros»– que significaba originalidad, audacia, alegría, rebeldía, desacralización del canon anquilosado; la cuestión racial, en el ámbito antillano, superaba cualquier estética. Ilustra las importantes polémicas del momento, la negación del racismo blanco y la afirmación de un racismo negro en la propuesta de “armonización” de la aspiración espiritual del negro con la del blanco para la constitución de un nacionalismo único, defendida en la misma revista. Como insiste Manzoni, esta ideología [en el sentido de mala conciencia] informa la contradicción y el límite del nacionalismo de vanguardia. Nueve meses después, la revista *de avance* publicaba «Cuba. Caso antillano», donde se defendía que el ennegrecimiento del país era equivalente a su lenta decadencia y ruina intelectual: “En la línea de Ramiro Guerra y de Luis Araquistáin, el nacionalismo (contra el imperialismo) se apoya en «los iconos del miedo», que convirtieron a los afrocubanos en peligro para la comunidad blanca, y, por extensión, para la civilización occidental. Es la frontera que no puede atravesar el nacionalismo del vanguardismo. Su límite y su fracaso”⁶⁴.

Sobre el intento de conectar el arte con las demandas sociales, en «Notas sobre la vanguardia latinoamericana: Papeles de trabajo», Noé Jitrik discute cómo el gesto vanguardista, empeñándose en realizar un análisis de la cultura, buscaba ser coherente

⁶¹ Manzoni, Celina. *Clase teórica*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 04/06/2009. pp.1-17.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*. p.16.

⁶⁴ Manzoni, Celina. *Un dilema cubano: nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2001. pp.233-247.

con una lógica política de cambio. Conceptualmente cuestiona si el carácter rupturista – un requisito constante para todo vanguardismo– es su elemento definidor. Fundamenta su punto de vista en la observación de que el gesto inconformista no se inaugura con las vanguardias, estando presente en movimientos literarios anteriores como la poesía de Lautréamont⁶⁵. En la misma línea, en «Superación de los lenguajes exclusivos», Haroldo de Campos postula la experimentación romántica como cuestionamiento de los interdictos prohibitorios del clasicismo. Desde su perspectiva, las reflexiones contemporáneas sobre la teoría de los géneros representarían el aspecto metalingüístico de una revolución ya conocida en el campo del lenguaje de la literatura: de una “praxis” realizada desde el romanticismo. Distinguiendo –con miras a la modernidad– los románticos “extrínsecos” de los “intrínsecos”, Campos plantea que estos últimos –en la línea de Novalis a Poe y de Nerval a Baudelaire: “[...] mucho más que los primeros, hicieron de la estética de su poesía una estética de ruptura y consiguieron llevar su disentimiento respecto al código de posibilidades de la retórica clásica hasta la materialidad misma de su lenguaje”⁶⁶. Paralelamente, Jitrik identifica las rupturas introducidas por la poesía de Lautréamont y da seguimiento a su argumento, proponiendo que la postura renovadora sea leída como elemento y no como condición de producción, lo que implicaría reemplazar el sustantivo “vanguardia” por el adjetivo “vanguardista”, aplicable a toda experiencia tendiente a alterar ciertos códigos⁶⁷.

Consonante con este punto de vista, Raymond Williams también indica que el énfasis en la creatividad tenía precedentes en el Renacimiento y en el movimiento romántico. En este sentido: “[...] el presente y el pasado inmediato deben ser rechazados, pero hay un pasado más lejano, a partir del cual puede renacer la creatividad”⁶⁸. No obstante, en el caso de Europa, los modernistas o vanguardistas no aceptaron la apelación del Renacimiento de que el arte, el aprendizaje y la vida del pasado eran fuente y estímulo de una nueva creatividad contra un orden presente agotado o deformado: “Lo que ahora conocemos como Modernismo, y ciertamente

⁶⁵ Jitrik, Noé. «Notas sobre las vanguardias latinoamericanas. Papeles de trabajo». En *Para leer las Vanguardias en América Latina*. Celina Manzoni (present). [esta última versión del texto fue extraída de *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987]. Buenos Aires: Opfyl, 2006. pp.8-9.

⁶⁶ De Campos, Haroldo. «Superación de los lenguajes exclusivos». En Moreno, César Fernández (coord., introd.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972. p.280.

⁶⁷ *Op. Cit.* 65. p.8

⁶⁸ Williams, Raymond. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Tony Pinkney (comp, introd). Buenos Aires: Manantial, 1989. p.75.

como vanguardia, cambió todo eso. La creatividad está íntegramente en las nuevas obras, las nuevas construcciones: todos los modelos tradicionales, académicos y hasta ilustrados son real y potencialmente hostiles a ella, y hay que barrer con ellos”⁶⁹. Este es un punto de diferencia fundamental entre el caso europeo –en el que, según Williams, la defensa de un tipo particular de arte se convirtió en principio de la autogestión de un nuevo tipo de arte y luego, de manera crucial, en un ataque en su nombre contra todo el orden social y cultural⁷⁰ – y el caso cubano en que la autonomía artística es relativa y la relación con el republicanismo es de disputa y no de negación.

Esto no objeta la afirmación de Alfredo Bosi, en «La parábola de las vanguardias latinoamericanas», de que una visión que persiga distinguir modos y ritmos diferentes no deberá, a su vez, disfrazar la imagen de otra unidad, sufrida y obligadamente contradictoria del amplio proceso social en que se gestaron las vanguardias en América Latina:

Las diferencias entre el movimiento *a* y el movimiento *b*, o entre posiciones del mismo movimiento, sólo son plenamente inteligibles cuando se logra aclarar por dentro el sentido de la *condición colonial*, ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos⁷¹.

Asimismo, las condiciones de posibilidad de la poesía de Nicolás Guillén “surgen de una relación nueva entre lo propio y lo impropio, lo prosaico y lo poético”⁷². En este caso, el nuevo poder de la literatura, la nueva forma por la cual actúa dando a ver y a escuchar, resulta de la combinación entre una especialización artística parcial ligada a la práctica periodística, a la revitalización de la tradición hispánica –dentro de la cual se insertó la peculiaridad cultural americana– y la democratización de las formas artísticas ya indicadas por Ángel Rama. En Cuba, además, entra en escena el son que consagraba la permeabilidad entre los géneros artísticos y aseguraba a la literatura una oportunidad única de “cumplir” su anhelada función social.

Tú no sabe inglés: intercambios e imperialismos

El relato de Bito Manué, en el último motivo «Tú no sabe inglés», revelaba la fuerte presencia del imperialismo norteamericano en Cuba:

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*. p.73.

⁷¹ Bosi, Alfredo. «La parábola de las vanguardias latinoamericanas». En Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: Fondo de cultura económica, 2002. p.21.

⁷² Rancière, Jacques. *La política de la literatura*. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo (trads). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. p.20.

Con tanto inglés que tú sabía,
Bito Manué,
Con tanto inglés, no sabe ahora
desí ye.

La mericana te buca,
Y tú le tiene que huí:
Tu inglés era de etrái guan,
de etrái guan y guan tu tri⁷³

Al mismo tiempo, la célebre interpretación del cantante, pianista y compositor cubano Bola de Nieve en 1933 corrobora la fuerte ironía que expresaban estos versos. También es anecdótico que esta performance –que proyectó la carrera artística de Ignacio Villa– indique la internacionalización inmediata de los poemas. En aquellos años, luego de acompañar a su amiga y conterránea Rita Montaner –que también vivía en la Villa Guanabacoa en La Habana– durante una gira artística en México, Bola de Nieve decide quedarse. Es ahí cuando surge la oportunidad de realizar una presentación como solista en el Teatro Politeama, con «Bito Manué, tu no sabe inglés», en base al texto de Guillén y a la musicalización de Emílio Grenet⁷⁴. El éxito inicial aseguró exhibiciones en radio, teatro y cabarés de México. Enseguida, Villa sigue para Estados Unidos, nuevamente con Rita, para las presentaciones del famoso cantante Pedro Vargas⁷⁵.

En *Música y descolonización* Leonardo Acosta observa que en estos desplazamientos el “arte negro” ocupaba un puesto privilegiado, como ilustran los nuevos movimientos artísticos (y mediáticos) en Estados Unidos:

Mientras el norteamericano medio de los años treinta bailaba el **swing** (o el **jitterbug**, sustituto del **charleston** de los veinte) y se deleitaba con sus ídolos de pantalla para olvidar la prolongada depresión económica, en la Europa capitalista se preparaba la guerra. Un dirigente negro nacido en Jamaica, Marcus Garvey, había vaticinado, con una década de anticipación, el estallido de una nueva guerra a escala mundial que cambiaría la faz del mundo, proporcionando al África negra la oportunidad de liberarse

⁷³ Guillén, Nicolás. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1995. p.92.

⁷⁴ Sobre sus musicalizaciones de *Motivos de son*, Emílio Grenet afirma en *Música popular cubana*, de 1939, que las dos primeras fueron compuestas pensando en Rita Montaner y que su máxima aspiración era que ella las cantara algún día. La primera tentativa tuvo una alentadora acogida por parte de la intérprete que le pidió nuevos trabajos. Asimismo, sobre estas musicalizaciones, Francisco Ichaso asegura: “Rita Montaner cantó exclusivamente varios “motivos de son” de Nicolás Guillén, musicalizados por Neno Grenet. La música –hay que decirlo, aunque sólo sea para hacer justicia a Guillén– no responde siempre a la fresca gracia popular de la letra. Bien es verdad que se trata de una labor difícil para el músico, en la que obtener éxitos de aproximación ya es bastante. En ese sentido “Quirino con su tres” nos parece el máximo acierto”. «El nuevo espectáculo de Payret». *Diario de la Marina*, 10 de octubre de 1932. p.6. En las diversas interpretaciones contemporáneas de «Bito Manué: Tú no sabe inglés» de Grenet es recurrente la combinación entre el canto coral y un uso enfático de la clave.

⁷⁵ Depestre, Leonardo. *Cuatro Músicos de Una Villa*. La Habana: Letras Cubanas, 1990. pp.57-112.

del colonialismo. Este lenguaje era nuevo para los afronorteamericanos: la imagen de África comenzaba a perfilarse en el horizonte político y cultural. Pero al mismo tiempo, nuevas influencias musicales de ascendencia africana venían filtrándose en Estados Unidos, otra vez desde las Antillas, pero ahora principalmente desde Cuba⁷⁶.

Como asegura el musicólogo, desde los años veinte el son y la rumba se habían internacionalizado, aunque principalmente a través de versiones de salón y comerciales. Más tarde emigraron a Nueva York orquestas y grupos cubanos nada sofisticados, así como músicos puertorriqueños, lo que preparaba las condiciones para la mayor revolución que había conocido el jazz⁷⁷.

De acuerdo con Acosta, “la vuelta a las raíces pasaba por Cuba” y, en los años cuarenta, la actuación de un grupo de jóvenes negros en el “ghetto” neoyorquino de Harlem comenzó a romper todos los viejos moldes del jazz. Este importante paso del músico afroamericano hacia la revalorización de su conformación cultural e histórica no sólo independizaba el jazz de su disolución en la confusa corriente de la música neutra y comercial del país sino también destruía la tradicional imagen del negro manso, feliz y conformista⁷⁸. No obstante, en aquellos años, los fluidos intercambios no se referían únicamente al interés estético que despertaba el arte cubano. Según Acosta, el exotismo siempre fue aprovechado comercialmente y a partir del siglo XVIII se instaló un verdadero colonialismo musical organizado. El caso de Cuba y de otros países latinoamericanos es instructivo a la hora de analizar el imperialismo musical yanqui que, de acuerdo con Acosta, también se expresó en la creación del «Panamericanismo» musical:

Es así que los dueños del fabuloso negocio estadounidense de la música emplean tácticas diversas, una de las cuales consiste en reclutar jóvenes compositores de la América Latina (por ejemplo), que son becados por fundaciones como la Ford, la Guggenheim, la Carnegie o la Rockefeller e integrados en el circuito musical-comercial-ideológico del panamericanismo **made in USA**. Al igual que otras actividades culturales, la música queda así integrada a una red de organizaciones imperialistas bien conocidas: en el marco de la USIA, opera una División Musical que dirige el musicólogo y agente yanqui Daryl Dayton; en el seno de la OEA funciona el Consejo Interamericano Cultural (CIC), del cual depende a su vez el Consejo Interamericano de Música (CIDEM); mientras tanto, las tareas de enseñanza musical escolar son encomendadas al Instituto Interamericano de Educación Musical (ITEM)⁷⁹.

Paralelamente, en Europa, la irrupción del jazz coincidió con el “descubrimiento” de la cultura africana. El *Decamerón negro* había sido publicado en

⁷⁶ Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. La Habana: Arte y literatura, 1982. p.224.

⁷⁷ *Ibidem*. pp.224-225.

⁷⁸ *Ibidem*. p.225.

⁷⁹ *Ibidem*. pp.39-43.

1910 y su recopilador, Leo Frobenius, comenzaba su labor de divulgación de las ignoradas culturas africanas, aunque motivado por una concepción idealista de la historia. Esta es la época en que Picasso y Carl Einstein, con *La escultura negra y otros escritos* de 1915, descubren la escultura del África occidental y en particular las máscaras de Costa de Marfil que caracterizan el periodo negro picassiano e influyen en el cubismo. Para escándalo de los más conservadores se descubría que los cánones griegos de belleza y la tradición estética occidental no eran de ningún modo universales en un sentido absoluto: “Pero una vez repuestos del shock, los menos innovadores y progresistas entre los europeos aprenderían a convertir las culturas negras en mercancía cotizable en el mercado capitalista, siguiendo la pauta ya trazada por la corriente orientalista del pasado siglo”⁸⁰.

Así como es difícil separar los sentidos de la difusión artística de los movimientos de su explotación comercial; comprender la política de la República cubana en aquellos años implica considerar su relación con el imperialismo norteamericano. En este sentido, durante la gestión del quinto presidente republicano, Gerardo Machado, electo en 1925, Cuba vivía días conturbados. Conduciendo una dura política represiva, Machado defendía abiertamente la dictadura y la presencia del imperialismo en el país; mientras aprobaba, en 1928, una reforma constitucional que le permitía permanecer seis años más en el poder. Al mismo tiempo, el presidente prometía a los dirigentes de Estados Unidos que las huelgas no durarían más de 24 horas durante su mandato y sentía un gran desprecio por los líderes sindicales y el movimiento comunista. Durante su gobierno los gremios obreros fueron disueltos y se clausuró la Universidad Popular José Martí. En 1929 ordenó el asesinato del importante dirigente e intelectual comunista Juan Antonio Mella que estaba exiliado en México y en el año siguiente empezó una época de terror, con una brutalidad incomparable en la historia cubana⁸¹. Esta coyuntura se agravaba por los efectos de la expansión de la industria azucarera en las Antillas en las primeras décadas del siglo XX, que desataba dinámicas similares a las observadas uno o dos siglos atrás. De acuerdo con Antonio Benítez Rojo: “Las mejores tierras fueron apropiadas o controladas por las compañías plantadoras, y los campesinos y pequeños propietarios fueron desplazados con violencia

⁸⁰ *Ibidem.* p.34.

⁸¹ La referencia es el trabajo de Rolando Rodríguez, *Rebelión en la República: auge y caída de Gerardo Machado* [I], La Habana: Ciencias sociales, 2013.

hacia zonas marginales, no beneficiadas por las mejoras del transporte y las comunicaciones efectuadas bajo intereses plantadores”⁸².

En *Nicolás Guillén*, Ángel Augier asegura que, en contrapartida, cuando el general Machado tomó posesión de la presidencia de la República, ya estaba en marcha un poderoso movimiento de carácter social: “La clase trabajadora había librado memorables jornadas combativas y el nuevo gobierno fue explícito en su decisión de reprimir ese ascenso creciente [...]”⁸³. Corrobora que, como en otros países latinoamericanos, Machado afirmó el lema anticomunista como pretexto para perpetuarse en el poder a servicio de los monopolios extranjeros:

A la persecución, asesinato y encarcelamiento de líderes sindicales, siguió la decisión de prorrogarse el mandato de cuatro a seis años; después la de imponer al pueblo la reelección por un nuevo período. El estudiantado universitario y grupos políticos de la pequeña burguesía secundaron entonces la lucha del proletariado contra la naciente tiranía que después llegó a ser una de las más sanguinarias del Caribe⁸⁴.

Esta coyuntura no motivaba una lucha de minorías. La sociedad cubana estaba dividida y mientras un sector conservador pretendía que se mantuviesen las cosas como antes, ignorando los nuevos derechos y valores que aseguraba la República; otra parcela –entre ellos un importante sector de la intelectualidad– deseaba el fin de la explotación. En este contexto, el debate sobre el republicanismo y la inclusión del negro no se agotaba en las calles o en la tribuna periodística. La lucha por un nuevo “espíritu nacional” *determinaba la especificidad literaria en Cuba*. Es decir, al mismo tiempo que la afirmación de los nuevos valores republicanos estimulaba superar “las anquilosadas formas nacionales”; la renovación estética cobraba sentido en la disputa por un nuevo nacionalismo, la principal batalla ideológica del periodo.

Arte ideológico...

Esta concepción acerca del lenguaje expresa una profunda creencia en el poder transformador de la palabra y de los demás signos culturales. En este sentido, Nicolás Guillén, luego de ofrecer una explicación básica sobre la composición del poemario:

Originalmente eran ocho poemas escritos con el ritmo verbal del son: «Negro bembón», «Mi chiquita», «Búcate plata», «Sigue», «Ayé me dijeron negro», «Tú no sabe inglés»,

⁸² Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan: Plaza mayor, 2010. p.98.

⁸³ Augier, Ángel. *Nicolás Guillén*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971. p.72

⁸⁴ *Ibidem*.

«Si tú supiera...» y «Mulata», puestos en el orden que aparecieron. Había, además del ritmo, la prosodia del pueblo negro (y no poca de la del blanco) de La Habana⁸⁵.

Agrega: “[...] En ella [«Ideales de una raza»] se intentaba una vez más un acercamiento o al menos una elevada discusión sobre la convivencia de negros y blancos en Cuba, demorada y obstaculizada por siglos de prejuicio alentados en el seno de la clase y raza dominante”⁸⁶. Al mismo tiempo –en palabras del compositor– los poemas “eran tanto una simple contribución a la poesía y ritmo popular en Cuba” como “una forma de hacer volver los ojos de la crítica oficial hacia un fenómeno no considerado importante hasta entonces, o mejor dicho, existente: el papel del negro en la cultura nacional [...]”⁸⁷. Como se revela, el punto de intersección de la discusión estética y el debate racial era la defensa de un nacionalismo más inclusivo en Cuba.

Por otro lado, en «Motivos literarios», conferencia realizada el 24 de agosto de 1930, Guillén ofrece algunas directrices de su concepción estética, en diálogo con las tendencias poéticas vigentes:

Al lado de la llamada «poesía pura», que tiene uno de sus cultivadores más caracterizados en Paul Valery y su punto en el pasado con Góngora, y que quiere ser la balbuciente exteriorización de nuestros sentimientos poéticos primarios sin más roce con la palabra que el imprescindible como medio de expresión; al lado de esa poesía nebulosa, hecha de cosas inasibles, de vislumbres y de medios tonos, en que el poeta habla con el espíritu en carne viva, están muchas formas poéticas más que también traducen, de bien distinto modo, la sociedad contemporánea, y que dicen de todo ese gran tanteo con que la Humanidad de hoy va arrastrándose en busca de un hilo de luz⁸⁸.

De acuerdo con el punto de vista del autor, la expresión artística estaba ineludiblemente ligada a una toma de consciencia sobre los problemas sociales del momento histórico. Siendo así, es posible afirmar que su concepción individual se construye en el proceso de comunicación social de un colectivo organizado estableciendo una dialéctica con el

⁸⁵ En el primer tomo de la *Obra poética* de Guillén (1920-1958), editado en La Habana en 1972, aparece un nuevo ordenamiento: «Negro bembón», «Mulata», «Si tú supiera...», «Sigue...», «Hay que tener boluntá», «Búcate plata», «Mi chiquita», «Tú no sabe inglés». Lo más significativo de este cambio es la sustitución del poema «Ayé me dijeron negro» por «Hay que tener boluntá». En Morejón, Nancy. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas (serie valoración múltiple), 1974. pp.40-41.

⁸⁶ *Ibidem*. p.41.

⁸⁷ *Ibidem*. p.42.

⁸⁸ En Augier, Ángel. *Nicolás Guillén: estudio biográfico-crítico*. La Habana: Unión, 1984. pp.112-113. Como explica Augier: “El texto de la conferencia de Guillén se había extraviado. Afortunadamente, entre los papeles que guardaba el amigo Félix Nápoles había una copia que no obstante tener varias hojas mutiladas, ofrece la oportunidad de que algunas de sus partes se publiquen por primera vez”. *Ibidem*. p.112. Debido a la dificultad de acceder al documento original, todas las referencias al texto de esta conferencia se realizan a través del estudio de Augier.

material s gnico en los términos que indica V. Voloshinov, en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*:

La consciencia individual se alimenta de signos, crece en base a ellos, refleja en sí su lógica y sus leyes. La lógica de la consciencia es la de la comunicación ideológica, la de la interacción sígnica de una colectividad. Si privamos a la consciencia de su contenido s gnico ideológico, en la consciencia nada quedará. La consciencia sólo puede manifestarse en una imagen, en una palabra, en un gesto significativo, etc. Fuera de este material queda un desnudo acto fisiológico, no iluminado por la consciencia, es decir, no iluminado, no interpretado por los signos⁸⁹.

Para evitar malentendidos, Voloshinov distingue el individuo natural aislado –no integrado al mundo social tal como lo conoce y estudia un biólogo– y el concepto de individuo que aparece como una superestructura ideológica y semiótica por encima del hombre natural y que, por ende, es social⁹⁰. Asimismo, la sociología del arte *reconoce pero evita* las contingencias individuales y dirige sus preocupaciones al diálogo entre signo y sujeto colectivo.

Voloshinov sigue afirmando la importancia de la palabra-signo para entender las transformaciones fundamentales de una sociedad:

En esta relación, *no es tanto la pureza semiótica de la palabra lo que importa como su omnipresencia social*. Porque la palabra penetra prácticamente en cuanta interacción e interrelación se lleve a cabo entre los hombres: en la cooperación en el trabajo, en los eventuales roces cotidianos, en las relaciones políticas, etc. En la palabra se ponen en funcionamiento los innumerables hilos ideológicos que traspasan todas las zonas de la comunicación social. *Por eso es lógico que la palabra sea el indicador más sensible de las transformaciones sociales, inclusive de aquellas que apenas van madurando, que aún no se constituyen plenamente ni encuentran acceso todavía a los sistemas ideológicos ya formados y consolidados*⁹¹.

Según su perspectiva, la palabra es el medio en el que se acumulan lentamente los cambios cuantitativos que aún no logran dar origen a una nueva y acabada forma ideológica: “La palabra es capaz de registrar todas las fases transitorias imperceptibles y fugaces de las transformaciones sociales”⁹². De este modo, el material verbal cobra una importancia clave en el estudio de las ideologías ya que, en su transformación, es posible acompañar el desarrollo del proceso social.

Al mismo tiempo, al relativizar la “pureza semiótica de la palabra”, Voloshinov alerta sobre el peligro de mantener la categoría *signo*. Sobre este aspecto, Raymond

⁸⁹ Voloshinov, V. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Tatiana Bubnova (trad.). Buenos Aires: Godot, 2009. p.32.

⁹⁰ *Ibídem*. p.63.

⁹¹ *Ibídem*. p.40. Las cursivas son nuestras.

⁹² *Ibídem*.

Williams, en *Marxismo y literatura*, advierte que ésta es la vía de entrada del objetivismo:

El material de los signos” puede ser traducido como “sistema de signos”. Este sistema puede entonces ser proyectado (por cierta noción de un contrato social teórico, como en Saussure, protegido del examen por la asunción de la prioridad del análisis sincrónico sobre el diacrónico) tanto más allá de la historia como más allá de cualquier concepción activa de la vida social contemporánea, en la cual significativamente participan individuos socialmente relacionados en lugar de representar las leyes y los códigos de un sistema lingüístico inaccesible⁹³.

Williams destaca que si cada argumento de Voloshinov tiene una relevante vigencia; es en su incompleta revaloración del concepto signo que su significación contemporánea resulta más evidente. Como observa, además de sumergir el signo en las relaciones sociales, Voloshinov acepta su carácter binario. Más allá de su especificidad lingüística, la constante presencia del signo como instrumento de comunicación y las transformaciones que sufre en diálogo con los cambios sociales es su aspecto más importante. Gracias a una dialéctica inmanente con la existencia, el signo es siempre mutable y, asimismo, doble. Además, de acuerdo con Voloshinov, se establece una refracción con la vivencia expresando la intersección de intereses sociales de orientación muy diversa dentro de un mismo colectivo semiótico:

El carácter multiacentuado del signo ideológico es su aspecto más importante. En realidad, es tan sólo gracias a este cruce de acentos que el signo permanece vivo, móvil y capaz de evolucionar. Un signo sustraído de la tensa lucha social, un signo que permanece fuera de la lucha de clases inevitablemente viene a menos, degenera en una alegoría, se convierte en objeto de la interpretación filológica, dejando de ser centro de un vivo proceso social de la comprensión⁹⁴.

En correspondencia con este debate no faltaron lecturas críticas que asociaban la poesía de Guillén a propósitos “extra-literarios”. El sentido común aseguraba la capacidad de los poemas de *representar* las capas populares y negras de La Habana y de promover un nuevo “espíritu” nacional. En este sentido, en «Teoría y práctica de una poesía popular», Luis Íñigo Madrigal afirma que como poesía de denuncia social, la de Guillén estaba dirigida a incitar al pueblo a la rebeldía contra la injusticia: “Tal es la utilidad de la causa de esa poesía si la consideramos como discurso. Los interesados en tal discurso (el orador, el objeto del discurso, el oyente), *ostentan todos un carácter*

⁹³ Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: La cuarentena, 2009. p.54.

⁹⁴ *Ibidem*. p.47.

congruientemente popular”⁹⁵, asegura en una comunicación del «Coloquio sobre Nicolás Guillén», realizado en la Universidad de Leyden, Holanda, en 1982. Llama la atención la asertiva categórica sobre la filiación popular del público (“el oyente” o “el lector”) a quien se dirigen los poemas. Pues, si bien es fácil suponer que ésta era la intención del autor –no sólo hablar de temas y personajes populares, sino también, ser capaz de alcanzar el gran público–nos parece imposible afirmar la solidez de este efecto. A diferencia, sustentamos con la ayuda de Rama, que gracias a la modernización literaria era posible combinar la edificación de un público culto-urbano con el ascenso de las capas populares a la literatura. La democratización de las formas artísticas (mediante un uso selectivo del léxico, de la sintaxis y de la prosodia del español hablado en América) estaba, asimismo, al servicio de un reconocimiento mejor informado de los problemas del país y del afán de promover la integración regional⁹⁶.

...e ideologización del arte

La interpretación de Madrigal indica que, en torno a los poemas de Nicolás Guillén y a las musicalizaciones de Amadeo Roldán, se teje una poderosa red de ideologización del arte. Si consentimos con Voloshinov que todo signo es ideológico; el caso de los *Motivos de son* expresa de manera paradigmática los intentos de asegurar una lectura –político-estética– dominante tanto de los poemas como de las musicalizaciones. Con esto, no sólo se niega el carácter binario del signo ideológico que, como refractante social, es capaz de comunicar múltiples sentidos; sino también “se agota” la experiencia estética en el discurso que la interpreta. En desacuerdo con esta concepción que contribuye al congelamiento semántico del signo, Voloshinov asegura que *la palabra no es capaz de sustituir cualquier otro signo ideológico*:

No; todos los principales signos ideológicos específicos no son sustituibles plenamente por la palabra. Por principio una obra musical o una imagen pictórica no pueden traducirse adecuadamente a la palabra. Un ritual religioso no puede sustituirse del todo por la palabra; no existe un sustituto verbal idóneo ni siquiera para un gesto cotidiano más simple. Negarlo sólo llevaría a un racionalismo más vulgar y a una simplificación. Pero al mismo tiempo todos estos signos ideológicos que no son reemplazables por la

⁹⁵ Madrigal, Luis Íñigo. «Teoría y práctica de una poesía popular». En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: Editorial José Martí, 2008. p.246. Las cursivas son nuestras.

⁹⁶ Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez (sel. y pról.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. p.83.

palabra, en ésta se apoyan y por ésta se hacen acompañar como el canto es acompañado por la música⁹⁷.

En consonancia con esta perspectiva, enfatizamos que el debate intelectual sobre los *Motivos de son* se complejiza y se enriquece gracias a la permeabilidad entre “géneros” que, más allá del periodismo, incluye la relación fundamental entre poesía y música. Por otro lado, esta característica ayuda a desnudar las estrategias de instrumentalización del arte al servicio de los nuevos valores ideológicos de la nacionalidad cubana.

Refracción sígnica y no intencionalidad: el caso «Mulata»

El poema «Mulata» es especial no sólo por la estructura rítmica del estribillo – una de las más musicales del poemario –, sino también, porque expone la dialéctica entre los “personajes y situación populares” con el foco sobre la mujer mulata, una figura de importancia clave en los debates de la constitución sociocultural del Caribe:

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fíjate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqqe tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá.

Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.

Si tú supiera, mulata,
La veddá;
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!⁹⁸

La primera estrofa sugiere el rechazo hacia el negro como motivo central del poema. En las posteriores, el hombre, desde la (auto)percepción del prejuicio racial, asegura que la mulata comparte los atributos físicos que estigmatizan (la boca grande, el pelo quemado

⁹⁷ Voloshinov, V. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Bubnova, Tatiana (trad.). Buenos Aires: Godot, 2009. p.36.

⁹⁸ Guillén, Nicolás. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1995. pp.87-88.

por el sol⁹⁹). En el estribillo hay una clara apelación a la “sensualidad”¹⁰⁰ que entra en funcionamiento con el “tanto tren” –sin duda, el fragmento más “pegadizo” musicalmente. Explorando este recurso poético, Mirta Aguirre asocia el uso de la palabra “tren” a un significado metafórico del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), “tren de la vida”, como lujo y comodidades con que vive una persona: “«Tanto tren»: la manera popular de decir –negros o blancos– tanta presunción, tanto orgullo”¹⁰¹. Por su parte, Martha Cobb destaca que: “Muchos africanismos tales como “sóngoro cosongo» o «tanto tren-tanto tren» expresan alegría y fiesta danzaría sin que tengan significado en los idiomas africanos”¹⁰².

Sobre los personajes, en una publicación de la revista de *Casa de las Américas*¹⁰³, Hans-Otto Dill destaca que mientras la personalidad de la mulata está cuestionada, el razonamiento del negro constituye todo el poema. Además, desde su punto de vista, ambos –así como los otros “personajes ficticios”– se relacionan con los vocablos adelantá, narise, bembá, “[...] que muestran la interiorización de un tipo de relaciones humanas determinadas por la discriminación racial”. Por otro lado, sobre la relación con lo “popular”, recupera los presupuestos de *La ideología alemana* de Karl Marx y Friedrich Engels y asegura que en el arte, así como con cualquier otro producto, se genera un público con sentido artístico y capacitado para el goce de la belleza. De este modo: “Guillén creó literalmente, a través de sus poemas, su público” no sólo introduciendo elementos populares en la poesía culta sino también, en el movimiento contrario: “[...] haciendo una poesía culta que correspondía a la *facultad* o capacidad de consumo oral del pueblo, lo cual explica su popularidad”¹⁰⁴.

⁹⁹ De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE): “el femenino pasa alude a cada uno de los mechones de cabellos cortos, crespos y ensortijados de las personas de raza negra y el término colorá al uso dominicano de colorado(a) que indica: tostado por el sol”. En el *Nuevo catauro de cubanismos* de Fernando Ortiz, publicado en 1923, aparece pasudo que define: “El pelo en forma de pasas, tercera acepción de la Academia. Pelo pasudo. El que tiene pasas. El negro es pasudo. En Tierra Firme se dice pasuso”. La Habana: Editorial de Ciencias sociales, 1985. p.395.

¹⁰⁰ Sobre el polémico tratamiento de las mujeres en *Motivos de son* véase el interesante artículo: James, Conrad. «Nicolás Guillén’s Women (And Men): Another Look at Some Early Poems». En *Writing the Afro-Hispanic: Essays on Africa and Africans in the Spanish Caribbean*. Londres: Adonis & Abbey Publishers Ltd, 2012. Manifestamos acuerdo fundamental con las ideas de James.

¹⁰¹ Aguirre, Mirta. «El cincuentenario de Motivos de son». *Motivos de son* (edición 50 aniversario con música de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturra, Eliseo Grenet, Emilio Grenet). La Habana: Letras Cubanas, 1980. p.11.

¹⁰² Cobb, Martha. «Primera contribución de Guillén al afrocubanismo». Fragmentos del ensayo «Nicolás Guillén», *Guillén, Harlem, Haiti and Havana*. Washington, D.C., Three Continents Press, Inc, 1979. pp.103-131. Damián Rafael Donéstevez de Mendaro (trad). En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: José Martí, 2008. p.283.

¹⁰³ «Personajes de *Motivos de son*». Edición de mayo-junio de 1982. pp. 54-62.

¹⁰⁴ *Ibidem*. p.61

Nos interesan especialmente las interpretaciones críticas asentadas en un sentido ideológico absoluto desde los *Motivos de son*. En desacuerdo con este tipo de posicionamiento, nos parece particularmente problemático cuando se establece una relación de causa-consecuencia entre la intencionalidad del autor, el contenido de la obra y la perspectiva del receptor, lo que es notorio en la conclusión de Dill: “De proporcionarle al pueblo esta consciencia estética y este goce estético de sí mismo, los poemas de Guillén *le crean al pueblo una necesidad estética y al mismo tiempo la satisfacción de esta necesidad*”¹⁰⁵. Según esta interpretación dominante, es evidente que –en lo político y en lo estético– el “valor revolucionario” de la poesía también se refiere a una total correspondencia entre el contenido-forma de los poemas y su significación. De este modo, este punto de vista remite tanto a la lingüística formalista –que garantiza un recíproco absoluto entre signo y significante– como a la mirada marxista que afirma la ruptura entre forma y contenido –entre teoría e historia– y defiende que el método sociológico sólo es legítimo cuando la forma poética, enriquecida por el aspecto ideológico, comienza a desarrollarse en el marco de la realidad social exterior. Desde esta perspectiva, la forma considerada en sí misma posee una naturaleza propia y se determina según leyes específicas –artísticas, no sociológicas. A diferencia, Voloshinov, en «El discurso en la vida y el discurso en la poesía» de 1926, defiende tanto una sociología estética como la necesidad de evitar la “fetichización de la obra de arte en tanto cosa”¹⁰⁶.

Para Voloshinov, aunque se realice y quede fijada en el material, la forma de expresión artística lo supera en significación: “La forma de una estatua no es la forma del mármol, sino la del cuerpo humano. Además, la forma eleva heroicamente al hombre representado, o bien lo “adula” o lo “rebaja” (Cf. el estilo de la caricatura en escultura), es decir, expresa una determinada evaluación de aquello que representa”¹⁰⁷. En este sentido, ¿cómo interpretar la actitud afirmativa y controversial (a la vez) del «Negro bembón», de la «Mulata» y demás personajes de *Motivos de son*? ¿No es demasiado simplista atribuirles un sentido único y un valor semántico cerrado? En el intento de complejizar estas lecturas que remiten a la *representación* realista y la *identificación* de lo popular y de lo negro con el “espíritu” nacional, apelamos a las

¹⁰⁵ *Ibidem*. p.62.

¹⁰⁶ Voloshinov, V. «El discurso en la vida y el discurso en la poesía (contribución a una poética sociológica)». «Slovo v shizni i slovo v poezzii», Jorge Panesi (trad). Vezda, nº 6, 1926. p.13.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

elaboraciones de la sociología del arte que pretenden romper con la idea de un receptor pasivo y le atribuye poder de creación. En este sentido, Jean Mukarovsky asegura que la intencionalidad del receptor es imprescindible para alcanzar la unidad semántica de un objeto estético. Desde la perspectiva de la recepción, la obra de arte (un signo autónomo) se convierte en una realidad inmediata: una cosa. Asimismo, gracias a su condición previa (la autonomía), el objeto artístico trasciende la realidad y se relaciona sólo figuradamente con la misma. En la lucha permanente entre “semiotividad” y “realidad”, entre efecto mediato e inmediato, el “impacto semiótico” del arte sería producto de la “unificación semántica”. Mientras tanto, la base de su “realidad” sería lo que se resiste a su unificación o, en otras palabras, lo que es percibido como *no intencional*:

Sólo la no intencionalidad es capaz de volver la obra tan misteriosa para el receptor como un objeto misterioso [...]. Sólo la no intencionalidad, que prepara el terreno para las más variadas asociaciones en su naturaleza irregular, puede poner en movimiento la completa experiencia existencial del receptor, todas las tendencias conscientes e inconscientes de su personalidad, en su contacto con la obra. Por todo esto, la no intencionalidad incorpora la obra de arte dentro de la esfera de los intereses existenciales del receptor y la dota de una urgencia inaccesible para un puro signo¹⁰⁸.

En dirección contraria a las lecturas que pretenden establecer, de forma totalizadora, una simetría entre la intención del autor, la forma-contenido de los poemas y la recepción (o asimilación) por parte del público; la sociología del arte enfatiza la pluralidad de experiencias del receptor que, debajo de cada rasgo del signo, siente la intención de alguien distinto de sí mismo: “Si el arte una y otra vez aparece al hombre como nuevo e inusual, la causa primaria reside en la no intencionalidad percibida en la obra. Pero la intencionalidad también se renueva con cada nueva generación artística, con cada personalidad artística, e inclusive, en cierta medida, con cada nueva obra”¹⁰⁹. Sobre el último aspecto, Mukarovsky asegura que, a pesar de la constante renovación, la regeneración de la intencionalidad en el arte nunca es absolutamente inesperada o, en otras palabras, siempre es predeterminada: “Una estructura artística se desarrolla en una serie continua y cada una de sus nuevas etapas es una reacción a un estado precedente, su transformación *parcial*. La no intencionalidad no se desarrolla en una sucesión discernible: se *origina* una y otra en la disonancia de una estructura con la completa

¹⁰⁸ Mukarovsky, Jan. «Intencionalidad y no intencionalidad en el arte». En *Structure, sign and Function. Selected Essays by Jan Mukarovsky* (translated and edited by John Burbank and Peter Steiner). New Haven and London: Yale University Press, 1977. p.17.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

organización del artefacto que en un momento dado es el vehículo de esta estructura”¹¹⁰. A partir de esta observación, ¿cómo considerar la *no* intencionalidad –desde su aparente negatividad– como el componente esencial de la experiencia del receptor? ¿Cómo apelar a la disonancia como mecanismo fundamental del sentido inmediato, no intencional y de la transformación del arte? Mukarovsky afirma que la inquietud respecto a estas particularidades se debe a concepción artística opuesta a la del arte medieval que se desarrolló durante el Renacimiento y alcanzó su cima en el siglo XIX: “[...] una concepción para la cual la unificación semántica es el criterio básico para evaluar la obra de arte”¹¹¹. De este modo, esta perspectiva abre camino para el cuestionamiento de las interpretaciones absolutas sobre el arte, de la pasividad del receptor, y estimula la reflexión metalingüística sobre el dispositivo de renovación estética –reconociendo que en el seno de las disputas estéticas se desarrollan las pugnas sobre *lo que debe o no convertirse en intencional*.

En correspondencia con los presupuestos de la sociología del arte queremos analizar brevemente el poema «Mulata». Sobre la trayectoria del concepto, en su relevante estudio *Cuerpo y cultura: las músicas «mulatas» y la subversión del baile*, Ángel G. Quintero Rivera explica que, en el continente americano, el término “mulato” proviene de un animal híbrido, la mula, y que originalmente fue empleado como forma despectiva para referirse al mestizaje racial entre europeos y africanos. Por otro lado, asegura que existe una relación histórica (no somática, sino que porosa y cambiante) entre el “color” de una práctica cultural y el de los individuos que la crean y practican en geografías y épocas particulares. Gracias a esto defiende la importancia de seguir apelando al término músicas “mulatas” en su función metafórica, no como una combinación encubridora de las supuestas “raíces constitutivas”, sino como un proceso relacional (político, en el sentido amplio del término) y enriquecedor de la hibridez, desde donde fueron conformándose unos modos de elaboración y expresiones sonoras y corporales que van más allá de los trasfondos y las combinaciones¹¹².

En «Estrategias para cuerpos tensos: po(lí)(é)ticas del cruce interracial», Víctor Fowler –escritor e investigador de la Biblioteca Nacional José Martí– asegura que así

¹¹⁰ *Ibidem*. p.18.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Quintero, Ángel Rivera G. *Cuerpo y cultura: las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009. pp.81-82.

como la sociedad cubana del XIX fundó su desarrollo en la institución esclavista, resulta natural, desde semejante esquema, imaginar el negro como lo abyecto:

Si damos por lógico que a la violencia del dominador le siga el silencio sobre ella, hemos también de dar por lógica la escasa información que sobre el amor interracial nos da nuestra literatura cuando éste pretende realizarse fuera de los códigos de la dominación; es decir, como movimiento mutuo y no mediante un acto de victimación o uso del dominado, como objeto de placer¹¹³.

Al realizar un recorrido por las obras de la tradición literaria caribeña, destaca que del segundo caso, “el objeto de placer”, son ejemplos la novela *Francisco* de Anselmo Suárez Romero, escrita y publicada como acto de protesta frente a la esclavitud; el poema «La mulata», de Francisco Muñoz del Monte, excluido de la edición de las *Obras completas* del autor, publicadas tras su muerte por su familia; la novela *Cecilia Valdés*, de Villaverde, que como ningún otro texto fijó el arquetipo de la mulata como ente sensual y explosivo; *La mulata cubana*, de C. Navarro Escalpa, novela de escasa calidad, pero que perpetúa, en 1889, este mito; y *Sofía*, de Martín Morúa Delgado, escrita por un negro y en donde la relación sexual deja de ser consensuada para convertirse en clara violación. Del primer caso, sobre todo a nivel de insinuación, queda *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, cuya única edición fue quemada por la familia de la escritora¹¹⁴.

Fowler subraya que como textos rebeldes, escritos desde la oposición a un orden a ser combatido; o, al contrario, obras acomodadas a dicho orden, siempre exponen: “[...] el residuo de algo embarazoso, irritante, arduo, línea de peligro o límite, cuyo cruce nos pone siempre adentro de una experiencia dolorosa”¹¹⁵. Considerando esta afirmación, cuestionamos: ¿el factor incomodidad sería fruto del doble carácter de la mulata que –como recupera Quintero– remite a sentidos positivos y negativos de pertenencia social? ¿O la molestia estaría ligada a la pretensión de re-definir –a través de los personajes de las mulatas– lo nacional en circunstancias críticas, como explica Fowler? En un contexto de opresión –de lucha material y simbólica contra el racismo– consideramos que la potencia-mulata supera su afirmación en cuanto arquetipo sexual (construido estética y musicalmente) –que instiga a una lectura fácil del poema. En la

¹¹³ Fowler, Víctor. «Estrategias para cuerpos tensos: po(lí)(é)ticas del cruce interracial». En *Ensayo cubano del siglo XX*. Rafael Hernández y Rafael Rojas (selec, prolog y notas). México: Fondo de cultura económica, 2002. p.658.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*. p.659.

exposición del estigma físico, Nicolás Guillén problematiza el sentido “progresivo” del mestizaje (“Y fíjate bien que tú/ no ere tan adelantá”) y enfatiza el trasfondo de la discriminación racial que, ejercida entre “personas de color”, conlleva la imposibilidad de un amor más allá de esta distinción radical: “¡que yo con mi negra tengo,/y no te quiero pa na!”. Al mismo tiempo, si desde el contenido de expresión se hace evidente que “las escalas de color” ahondan la segregación: ¿Cómo interpretar un problema de esta dimensión política al ritmo del son? ¿Se generaba la empatía inmediata con un lector “popular” de la cual nos habla la crítica literaria? Como ya anticipamos, no pretendemos responder a esta última pregunta. Por otro lado, sobre la experiencia estética, podemos indicar que este poema alude a la risa mórbida de la que nos habla Fowler que, como una característica caribeña, no resuelve la paradoja: “Quizás somos y nos reconstruimos permanentemente en la dualidad de nuestra angustia y de nuestra risa, nuestro patetismo y nuestra capacidad de autoparodia”¹¹⁶. Además, así como enfatiza el investigador cubano, es el mestizo quien sale en un acto de autoironía a buscar la carcajada: “Su gesto es doble: ridiculiza el complejo, pero lo perpetúa, pues sabe que es él quien cargará siempre con ese enemigo interior”¹¹⁷.

Desde nuestra perspectiva, el principal aporte del poema de Guillén reside en el doble sentido de la mulata. La plasticidad poética sobre-vive en la combinación contradictoria entre una representación recalcada, ligada a la explotación de la sexualidad; y el cuestionamiento de los límites del mestizaje. La poesía nos genera simpatía por la agencia femenina y molestia por el aprovechamiento del cuerpo de la mujer; nos hace sentir lástima del negro y percibir su fuerza en la respuesta a la discriminación; nos provoca el extrañamiento de pensar sobre un racismo radical al ritmo de música y baile alegre. En la apertura semántica que instiga este personaje, no sólo se demuestra que los *Motivos de son* estaban conectados con las transformaciones ideológicas de la sociedad cubana del periodo –en curso, paradójales. El caso del poema «Mulata» evidencia la movilidad del lenguaje, corroborando que cualquier lectura tentativa sólo es posible desde las condiciones de posibilidad *de un lector cualquiera*. En este sentido, es nuestra voluntad de “unidad semántica” la que nos hace ver una correspondencia inmanente entre la construcción de este personaje y “la realidad” del signo ideológico: multiacentuado y vivo como la lucha racial misma. No obstante, al

¹¹⁶ *Ibidem*. pp.685-686.

¹¹⁷ *Ibidem*. p.686.

mismo tiempo, las tensiones sociales que nos parecen explícitas no contienen la permanente transformación de la mulata, de la poesía, del lenguaje. Es inevitable (y productivo) que se sigan proliferando significaciones diversas, evidenciando que lo no intencional, latente y misterioso es capaz de provocar deleite y repulsión en el arte.

«Vamos negro pa'la conga, mira que quiero arrollar»

En este capítulo dedicamos especial atención al *recorte* afrocubanista. Observamos cómo la búsqueda por la modernidad artística y por el nacionalismo estimula una nueva fórmula cultural asentada en la “justa” combinación entre tradición melódica española y ritmo-negro. En este movimiento, tanto los *Motivos* como el propio son –agente articulador de la integración mestiza– son vinculados a un discurso conciliador sobre la integración racial a través de la música.

Sóngoro cosongo songo be

¿Qué interpretación estimulaba el célebre «Si tú supiera...» –posterior «Sóngoro cosongo» – de *Motivos de son*?

¡Ay, negra
si tú supiera!
Anoche te bi pasá
y no quise que me viera.
A é tú le hará como a mí,
que cuando no tube plata
te corrite de bachata,
sin acoddadte de mí.

Sóngoro cosongo,
songo be;
sóngoro cosongo
de mamey;
sóngoro, la negra
baila bien;
sóngoro de uno
sóngoro de tre
Aé, bengan a be;
aé,
bamo pa be;
bengan, sóngoro cosongo,
sóngoro cosongo de mamey!¹¹⁸

¹¹⁸ Guillén, Nicolás. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1995. pp.88-89.

Son innumerables los debates en torno al signo-significado “sóngoro cosongo” –eje organizador del poema. No obstante, más allá de sus implicaciones semánticas y onomatopéyicas, nos interesa apreciar cómo estas discusiones se refieren a la inclusión de la diferencia cultural negra y a los sentidos del afrocubanismo. En este sentido, el poeta Regino Boti afirma que, sobre la “arquitectura del verso”, el poema está fundamentado en una contribución rítmica: “toda ella no es más que – métricamente considerada– una enunciación proteica del ritmo”¹¹⁹. Tomando a «Sóngoro cosongo» como ejemplo, Boti asegura que, como la poesía es eminentemente musical, precisa acudir a sus fundamentos para explicar los de su versificación. En este sentido, recupera el pregón y el son y recuerda que el segundo, oriundo de Oriente: “[...] surgió libre de toda contaminación extranjera y ostentando una forma sencilla, que pudiéramos llamar tradicional, dentro de nuestra música autóctona”¹²⁰. En el mismo sentido, el poema de Guillén le estimula retomar la definición clásica del folklorista Eduardo Sánchez de Fuentes sobre la división del son en dos partes: “La primera a manera de estrofa la cantaban, antiguamente, dos voces y la segunda, que constituía el coro, estribillo o sonsonete, era como la respuesta o comentario de la primera parte”¹²¹. Luego, desde la definición contemporánea del pregón –de Gaspar Agüero en *Consideraciones sobre la música popular cubana* de 1920– Boti se desplaza hacia el “son originario” de la *Ma Teodora* que data de 1580, según dos esquemas tradicionales: *Las artes en Santiago de Cuba* (1893), de Laureano Fuentes Matons y *Crónicas de Santiago de Cuba* (1908) de Emilio Bacardí. A partir de esta alusión, concluye que los *Motivos de son* se acomodan a la partitura publicada por el primero:

¿Dónde está la Ma Teodora?
 Rayando la leña está.
 ¿Con su palo y su bandola?
 Rajando la leña está.
 ¿Dónde está que no la veo?
 Rajando la leña está.

Rápidamente se revela cómo el recorte rítmico *se utiliza en función* de la búsqueda esencialista de un origen y el deseo de re-inventar la nación desde la diferencia cultural:

¹¹⁹ Boti, Regino. «La poesía cubana de Nicolás Guillén». En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lectura sobre motivos de son*, 2008. p.61.

¹²⁰ *Ibidem.* p.62.

¹²¹ *Ibidem.*

El éxito relevante de la poesía de Nicolás Guillén tiene su justificación: arranca de la psiquis de nuestro *demos*. Cuba es tierra sonora, y ruidosa. Isla larga, las resonancias del mar y la campiña concuerdan con la voz recia de la marinería y la guajirada. Somos estrépito de muelle y batey. Algarabía de valla de gallos. Zambra de ciudadelas. Cotorrería parlamentaria. Somos un pueblo de chillones, de pregones, de soneros. El pregón, el son, constituyen nuestros medios rítmicos de expresión popular, nacional: porque en ninguna parte la voz del arroyo llega con tanta premura a los salones como en Cuba¹²².

En gran medida la perspectiva de Boti se sustenta en los diversos posicionamientos públicos de Guillén que en conferencias, entrevistas, artículos periodísticos corroboró y promovió la asociación de su poesía a la “autenticidad” nacional, apoyado en el ascenso social del son.

Son numerosas las lecturas que establecen una relación entre *Motivos de son* y una tradición que incluye (cautelosamente) lo africano. Así por ejemplo, Cintio Vitier, da inicio a su célebre artículo de 1958, *Hallazgo del son*, destacando que el caso de Nicolás Guillén es muy distinto al de otros cultivadores de la poesía negra: “Para él sí el negrismo o afro-cubanismo iba a significar la apertura hacia posibilidades reales de su expresión. En él lo negro y lo social acabarán integrándose en la poesía de más calidad cubana y universal que esas direcciones han producidos entre nosotros, y, creo, en Hispanoamérica”¹²³. Después de mencionar a Langston Hughes y de asegurar que el poeta norteamericano halló un centro intuitivo en el ritmo y el sabor de lo espiritual, compara:

Análogamente, la obra de Guillén parte del descubrimiento de las posibilidades poéticas escondidas en la estructura musical y el temple anímico del son. Toda su poesía, en efecto gira en torno a este eje rítmico, y sus páginas definitivas, las más desnudas y universales, son depurados, finísimos sonos. La estructura formal del son guilleniano parece proceder del estribillo o montuno del son popular, generalmente interpretado por sextetos típicos, que se cantó y se bailó en Cuba, junto al más estilizado danzón, hasta los años 30. [...] Lo que Guillén toma del montuno son dos cosas: el estribillo rítmico y ese sentido de final donde todo se resuelve en risa y baile¹²⁴.

Para Vitier, estos datos elementales –y por lo tanto profundos– son el punto de partida de la creación poética de Guillén. *Motivos de son* –libro “fundacional” de su carrera– indicaba, además, un gran acierto folklórico y de vitalidad rítmica que constituyen lo “esencial” del “hallazgo” de Guillén¹²⁵.

¹²² *Ibidem*. pp.64-65.

¹²³ En Morejón, Nancy. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* (serie valoración múltiple). La Habana: Casa de las Américas, 1974. p.147.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

Para mencionar otro ejemplo relevante, Ángel Augier atestigua, en «Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén»:

Al irrumpir en el ambiente cultural cubano de 1930, los *Motivos de son*, de Nicolás Guillén, causaron, como se sabe, una sensacional impresión, del todo justificada. De inmediato fue advertido lo que significaban como hecho importante en lo estético y en lo sociológico, al mismo tiempo. En primer término, constituían el hallazgo de una forma de expresión poética extraída de un género musical de genuino origen popular cubano y, por tanto, producto artístico mulato, en el que participan los elementos constitutivos –afrohispanos– de la sociedad criolla. Además, se llevaba al primer plano literario al negro y sus problemas, es decir, el sector más humilde y discriminado de la población cubana, en momentos de gran tensión política y de general inconformidad social y patriótica¹²⁶.

La categórica posición de Augier nos ayuda a dar seguimiento al debate sobre ideología e ideologización del arte. En este sentido, enfatizamos cómo la inclusión del negro fue generando modos de lectura de lo popular que consagran la imbricación con la música como factor privilegiado de creación poética y de construcción del nacionalismo. En relación con este desarrollo, uno de los efectos de la interpretación crítica es recuperar el tratamiento del negro en la poesía tradicional española y, particularmente, en el barroco. Al mismo tiempo, comprobamos cómo el concepto de “afrocubanismo” conlleva una depuración fundamental en la que la “contribución negra” se limita a la inclusión de “lo rítmico”. El objetivo final de este debate –en el que los poemas de Guillén y las musicalizaciones de Roldán son ejemplos paradigmáticos– será proponer el mestizaje como nueva fórmula cultural, metáfora de la (“justa”) combinación entre las coplas españolas y los rasgueos africanos.

Sobre la experiencia estética *con* los poemas –más allá de ideologizaciones– no pretendemos corroborar las lecturas reduccionistas sobre el valor del ritmo. En busca de otras aproximaciones nos conectamos con los presupuestos de la democracia y la modernización artística. En este sentido, al discutir la literatura como nuevo régimen de identificación, Jacques Rancière, en disonancia con los debates estructuralistas que pretendieron fundar la literatura sobre la “literariedad” –o, en otras palabras, definir la escritura como un lenguaje llevado a la pureza de su materialidad significativa– asegura:

La literariedad que ha hecho posible a la literatura como nueva forma del arte de la palabra no es una propiedad específica del lenguaje literario. Al contrario, es la democracia radical de la letra, de la que todos pueden servirse. *La igualdad de temas y*

¹²⁶ Augier, Ángel. «Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén». *Revista Casa de las Américas*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, mayo-junio, n° 132, volumen 22, 1982. p.36.

*de formas de expresión que define esa novedad literaria está ligada a la capacidad de un lector cualquiera. La literariedad democrática es la condición de la especificidad literaria*¹²⁷.

¿Esto también significaba, en los términos de Ángel Rama, una trasmutación de la lengua literaria? Sin duda, ya que el propio Guillén aseguraba que la prosodia popular buscaba “representar” el habla de los habitantes de la capital cubana. Gracias a todas estas características, no era menor la entrada de estos “personajes y situaciones” en la poesía “erudita”, que revelaba una nueva permeabilidad entre lo prosaico y lo poético. Sin embargo, en esta porosidad, ¿había algo más? Como venimos indicando, conviene analizar las correspondencias con el son y la importancia la música en los debates del nacionalismo y de la renovación estética en Cuba.

«*La música como proyecto nacional*»

En el 12º capítulo de su importante estudio *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Antonio Benítez Rojo asegura que si bien es cierto que el arte y la literatura del Caribe han dado al mundo magníficas muestras, también es innegable que las más importantes expresiones culturales de la región son la música y la danza: “Es natural, la mejor expresión de lo Caribeño es exhibicionista, densa, excesiva y transgresora [...]”¹²⁸. Para asegurar este punto de vista, Benítez Rojo se apoya, por un lado, en los relatos de los viajeros europeos que: “En sus observaciones casi todos coincidieron en varios puntos: *la importancia de la percusión*, la variedad de tambores, la complejidad de los ritmos, *la agresividad sexual de los bailes*, el carácter antifonal de los cantos, la participación de blancos y negros de distintas clases sociales, y la naturaleza pública de dichas expresiones”¹²⁹. Por otro, para sustentar “la mirada de acá”, recupera el vínculo entre raíz ritual y el poder de conjurar la violencia social desde la música popular –advertido por Fernando Ortiz. En este sentido, asegura que en «La solidaridad patriótica» –discurso pronunciado en 1911– el escritor y antropólogo cubano defiende la fusión de todas las razas, al mismo tiempo que advierte que la división racial causada históricamente por la plantación esclavista: “[...] es motivo de

¹²⁷ Rancière, Jacques. *La política de la literatura*. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo (trads). Buenos Aires: libros del Zorzal, 2011. p.30. Las cursivas son nuestras.

¹²⁸ Rojo, Antonio Benítez. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan: Plaza mayor, 2010. p.363.

¹²⁹ *Ibidem*. Las cursivas son nuestras.

honda y de fuerte desintegración de las fuerzas sociales que deben integrar nuestra patria y nuestra nacionalidad”¹³⁰.

No obstante, ésta no era la única ocasión en que Fernando Ortiz –el más prominente defensor de la inclusión cultural del negro– abordaba el tema. En «Factores humanos de la cubanidad», conferencia leída en la Universidad de La Habana en 1949, explica extensamente:

Al fin, hay que convenir en que, al menos por ahora, la cubanidad no puede definirse sino vagamente como una relación de pertenencia a Cuba. Pero, ¿cuál es esa relación? Ya dijimos que la cubanidad no puede depender simplemente de la tierra cubana donde se nació ni de la ciudadanía política que se goza...Y a veces se sufre. En la cubanidad hay algo más que un metro de tierra mojado por el primer lloro de un recién nacido, algo más que unas pulgadas de papel blanco marcadas con sellos y garabatos simbólicos de una autoridad que reconoce una vinculación oficial, verdadera o supositiva. La cubanidad no la da el engendro; *no hay una raza cubana. Y raza pura no hay ninguna. La raza, al fin, no es sino un estado civil firmado por autoridades antropológicas; pero ese estado racial suele ser tan convencional y arbitrario, y a veces tan cambiadizo, como lo es el estado civil que adscribe los hombres a tal o cual nacionalidad.* La cubanidad es principalmente la *peculiar calidad de una cultura*, la de Cuba. Dicho en términos corrientes, la cubanidad es condición del alma, es complejo de sentimientos, ideas y actitudes¹³¹.

Como es notorio, en esta conferencia Ortiz no sólo pone en duda las arbitrarias categorizaciones raciales sino también: nacionales. A esto se suma su defensa de que *la cultura es esencialmente un hecho social*, en el plano de la vida contemporánea, de su advenimiento histórico y de un devenir posible:

Toda cultura es dinámica. Y no sólo en su trasplantación desde múltiples ambientes extraños al singular de Cuba, sino en sus transformaciones locales. Toda cultura es creadora: *toda cultura es creadora, dinámica y social. Así es la de Cuba, aun cuando no se hayan definido bien sus expresiones características. Por esto es inevitable entender el tema de esta disertación como un concepto vital de fluencia constante; no como una realidad sintética ya formada y conocida*, sino como una experiencia de los muchos elementos humanos que en esta tierra llamada Cuba han venido y siguen viniendo en carne o en vida para fundirse en su pueblo y codeterminar su cultura¹³².

En un sentido distinto, Benítez Rojo afirma que la parte del discurso de Ortiz (de 1911) que pasa injustificadamente inadvertida es la que no percibe que la discriminación del negro lamentada al principio encuentra su vía de solución más adelante en la enseñanza de la música y, en particular, en el cultivo de la música

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ Ortiz, Fernando. «Los factores humanos de la cubanidad». En *Ensayo cubano del siglo XX*. Rafael Hernández y Rafael Rojas (selec, pról y notas). México: Fondo de cultura económica. pp.76-77. Las cursivas son nuestras.

¹³² *Ibidem.* p.78. Las cursivas son nuestras.

popular: “¿Por qué? Porque ésta proveía un espacio sociocultural que, al ser compartido por todo el pueblo, contribuía a disminuir las tensiones raciales y, por ende, ofrecía un camino para alcanzar un nivel más alto de consolidación nacional”¹³³ –concluye. Esta idea ya había aparecido de forma muy similar en la historia de Carpentier, *La música en Cuba* de 1946:

Por lo pronto, quedaba un hecho establecido que habría de tener una considerable influencia sobre la formación de la música cubana: ya en el siglo XVI (como lo observaremos con caracteres decisivos en todo el XIX) *la profesión de músico excluía, tácitamente, por la escasez de ejecutantes capacitados, la posibilidad de una discriminación racial*. Como habría de observarlo José Antonio Saco, en 1832, con palabras que ya hubieron sido actuales en 1580: «La música goza [...] de la prerrogativa [de mezclar negros y blancos] pues en las orquestas [...] vemos confusamente mezclados a los blancos, pardos y morenos [...]»¹³⁴.

Es revelador que en el reciente ensayo de Benítez Rojo *se repita* la idea de que, a través de la música, sería posible el fin de la segregación racial. Con esto, se evidencia que su perspectiva se aleja muy poco de las lecturas contemporáneas a los *Motivos de son* que esencializan¹³⁵ el ritmo como factor de la autenticidad cubana: con un sentido único y progresista o, en otras palabras, libre de contradicciones y dotado de un “natural” poder transformador. Este punto de vista también le induce recuperar la popularización del son a partir de 1920 como elemento definidor de la idiosincrasia nacional. En este sentido, afirma en *La isla que se repite*:

Debe quedar claro que la Cuba moderna no nació el 20 de mayo de 1902, cuando la bandera de los Estados Unidos fue arriada en los edificios oficiales. El siglo XX cubano comenzó dos décadas después, cuando la música del son, recorriendo la isla de oriente a occidente, tomó La Habana por asalto, enlazando a toda Cuba a través de las bocinas de las vitrolas y de los primeros aparatos de radio¹³⁶.

¹³³ *Op. Cit.* 128. p.364.

¹³⁴ Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. p.29.

¹³⁵ Desde nuestra perspectiva, la persistencia de Benítez Rojo en –como afirma con sus propias palabras– “diferenciar la región Caribe del resto del mundo” conlleva mantener una visión esencialista sobre el ritmo: “De las diversas perspectivas en que pudiera acometerse el estudio de una estética caribeña, parecería que la más promisor, o al menos, la más familiar al crítico actual, es aquella que enfoca el objeto estético a través de la significación. A esos efectos, mi proposición es *ampliar el concepto eurocéntrico de objeto estético con la finalidad que incluya el ritmo*, puesto que el más alto grado de experiencia estética que podemos imaginar en el Caribe, creo yo, se deriva precisamente del polirritmo y la polimetría; esto es, algo que, además de estructurar de “cierta manera” la música y la danza, estructura muchas otras cosas. Tantas que, como dije, *pienso que el Caribe puede ser definido como un área rítmica*”. En *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan: Plaza mayor. p.383. Las cursivas son nuestras.

¹³⁶ *Ibidem.* p.366.

Con respecto del súbito impacto del son, Fernando Ortiz corroboraba: “Los primeros sonos en La Habana significaron un despertar nacionalista y democrático, en la música y en los instrumentos. Fue una conquista, una reivindicación del arte popular”¹³⁷. Frente a esta afirmación, especulamos sobre la unanimidad de las lecturas sobre la importancia del son para la conformación de “la cubanidad”. Aun así, el último tono nos parece muy distinto de la visión súper-optimista de Benítez Rojo que defiende que, gracias al son y a otros ritmos africanizados, “[...] el negro encontró un espacio de convivencia junto al blanco; *un espacio donde en lugar de marginársele, se le reconocía y se le aplaudía, se le buscaba y pagaba para tocar en las fiestas privadas, teatros salones de baile y cabaretes; más aún, se le contrataba como artista para que fuera grabar a París o a Nueva York*”¹³⁸.

El límite de la propuesta de Antonio Benítez Rojo está en la constante dilución de la complejidad socioeconómica y cultural del Caribe en la “consistencia acuática”, “sinuosa” del reino natural y de lo impredecible que, a pesar de la “máquina plantación” parece constituir –desde su punto de vista– lo más esencial del Caribe¹³⁹. Corroborando este punto de partida, sugiere –en la conclusión de su planteo introductorio– que el texto caribeño, en su más espontánea expresión, puede referirse al carnaval, “la gran fiesta del Caribe que se dispersa a través de los más variados sistemas de signos: música, canto, baile, mito, lenguaje, comida, vestimenta, expresión corporal”¹⁴⁰. En consonancia con esta idea, propone que la realidad social se exprese en una literatura con las características de flujo carnavalesco, que más que dar coherencia a la “fuerza generativa” del Caribe, contribuye a su dispersión. En el mismo sentido, el “performer” caribeño, formado en una cultura “supersincrética” y capaz de las “más aventuradas improvisaciones”: “no se deja atrapar por su propia textualidad”¹⁴¹. De este modo, en el movimiento de la “difusa sensualidad” del carnaval, Benítez Rojo refuerza el más poderoso y difundido estereotipo caribeño y ayuda a desdibujar los sentidos políticos de su con-texto. Sobre el último aspecto, en la introducción de *La isla que se repite* se refiere a la ausencia de la noción de “apocalipsis” en la cultura caribeña. Según su punto de vista, como las opciones de “crimen y castigo; patria o muerte; de a favor o en contra; de querer es poder; de honor o sangre” son proposiciones ideológicas articuladas

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*. Las cursivas son nuestras.

¹³⁹ *Ibidem*. p.30.

¹⁴⁰ *Ibidem*. p.50.

¹⁴¹ *Ibidem*.

en Europa; en La Habana, un alma desgarrada diría: “lo que hay que hacer es no morirse”, o, “aquí estoy jodido pero contento”¹⁴². No obstante, en las “asimilaciones declamatorias” de la cultura occidental, ¿no habría un gesto político? ¿Y conformarse con la condición desgraciada no es el destino de todo “subalterno” –del esclavo colonial al caribeño contemporáneo? Desde nuestro lugar de enunciación, esta realidad no tiene nada de natural. Asimismo, frente a la evidente explotación comercial del negro, del son y de su reducción a los fines ideológicos del nacionalismo, evitamos el “carácter indefinible” y “la estructura flexible” del género musical que “empezó a construir la nueva cultura nacional, la blanquinegra” –en los términos de Benítez Rojo.

El deseo de Carpentier –y de muchos intelectuales cubanos– de resolver el problema de la segregación del negro a través del debate cultural se refiere a dos importantes problemas. Por un lado –como asegura Jacques Rancière– si existe un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir; no hay que confundir democracia artística con democracia social –“No se trata de una influencia social irresistible, sino de un nuevo reparto de lo sensible [...]”¹⁴³. Por otro, este posicionamiento alude a una comprensión estática del “nacionalismo” y de la “cultura”, justificados por el sentido positivo de estos términos en los años 30. Es decir, para los que disputaban el nuevo “espíritu” nacional –motivados por las transformaciones en curso– era posible construir una “auténtica” y “verdadera” cultura cubana capaz de generar una nueva forma de identificación local y, a la vez, de universalizarse.

«Bota la muleta y el bastón, y podrá bailar el son»

Inyectando el modo de hacer son

Veinte años en mi término,
me encontraba paralítico
y me dijo un hombre místico,
que me extirpara el trigémico;

bota la muleta y el bastón,
y podrás bailar el son,
bota la muleta y el bastón,

¹⁴² *Ibidem*. pp.29-30.

¹⁴³ Rancière, Jacques. *La política de la literatura*. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo (trads). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011. pp.15-29.

y podrás bailar el son,
bota la muleta y el bastón,
y podrás bailar el son.

Los versos del Trío Matamoros nos ayudan a enfatizar la importancia clave del son en los debates sobre identidad, cultura y nación en Cuba. Así como en los versos de «El paralítico» en que la extracción del nervio trigémino –del quinto par craneal, que cuenta con una porción sensitiva y otra motora– insinúa la cura-liberación a favor del baile; el impacto de la llegada del son en La Habana sugiere una energía sonora democrática, de indudable poder de penetración popular y capaz de inaugurar un nuevo ambiente musical extensivo a toda la isla. Retomando las consideraciones de Fernando Ortiz y de Antonio Benítez Rojo, es unánime la opinión entre músicos y musicólogos sobre el carácter fundacional del son, en relación con una nueva democracia musical y sentido de cubanidad. A esta mayoría pertenece Cristóbal Díaz Ayala quien, en *La música cubana del areyto a la nueva trova*, asegura:

[...] en 1920 se produce en La Habana una conmoción; la invade el son; a los acentos cadenciosos del danzón, ya tocado por la charanga francesa, con predominio de violines y maderas, con su percusión moderada, el son irrumpe bronco, ante el danzón saliente, es música cantada, coreada; ante el danzón de pasos apolíneos, medidos, es danza de movimiento dionisiaco, proteica en sus variaciones; hay una línea melódica que son los cantantes y varias líneas rítmico-melódicas, que se entrecruzan, se persiguen, se encuentran y se separan; es un nuevo contrapunto que hacen las claves con los bongoses, con la botijuela, con la marímbula y con las maracas; el son además crece espontáneo, no requiere atriles ni asientos, como la música sosegada del danzón; se puede tocar dondequiera¹⁴⁴.

Tras esta afirmación Ayala menciona que el son ya estaba en las notas de Ma Teodora, del siglo XVII: “vivió y proliferó todo ese tiempo en Oriente; pero prejuicios raciales y locales le han atrasado de su consagración en La Habana. ¿Por qué se produce ésta precisamente en 1920? Porque La Habana va creciendo desde el Siglo XVI y requiere como todas las grandes ciudades, sucesos que la galvanicen;”¹⁴⁵. Más que un baile el son es considerado una atmósfera en la que se sumerge y se olvida: “[...] que las lindas ilusiones de la Guerra de Independencia se van haciendo nada, que la corrupción política va hundiendo las esperanzas de la joven República y de sus jóvenes ciudadanos: inconscientemente se sumerge el habanero en la esfera del son”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Ayala, Cristóbal Díaz. *Música cubana del areyto a la nueva trova*. Miami: Ediciones Universal, 1993. pp.113-114.

¹⁴⁵ *Ibidem*. p.114.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

Nos interesan especialmente las correspondencias con la coyuntura política y la sugerencia de una asimilación inconsciente desde el “género” musical. En este sentido, ¿sería el son uno de estos agentes penetrantes de la identidad cultural que se apodera de todas las capas de la población? Evidentemente sí: el son es una de las formas autoactivadoras y reflexivas de apropiación de la tradición de las que nos hablaba Habermas. De este modo, es instrumento privilegiado de la construcción narrativa de la identidad histórico-nacional de Cuba. Sigamos con las opiniones críticas sobre las “especificidades” que distinguen el son de los demás “géneros” populares. En este sentido, María Teresa Linares y Faustino Núñez inician el capítulo «El rey son», de *La música entre Cuba y España*, afirmando:

En una fecha imprecisa del siglo XIX, se produce una síntesis cubana de elementos de estilo procedentes de nuestras raíces formadoras. Del pueblo español nos llegó la guitarra y otros instrumentos de cuerda pulsada, del coplero español se tomó la copla, además de la décima que ya se venía usando por el pueblo. La estructura melódica se integraba al ritmo oratorio del octosílabo, lo que también era un rasgo o elemento de estilo hispánico presente en otros géneros cubanos ya conocidos, como el punto, sin embargo, en esta síntesis van a operar con mayor fuerza, motivos arpegiados instrumentales que tienen un marcado estilo percusivo de origen africano¹⁴⁷.

Tanto en este libro como en un trabajo anterior –*La música y el pueblo*, de 1979– Linares insiste en la importancia de la conformación de los grupos soneros, en especial, del Sexteto Habanero: “[...] que establece una tradición que fija patrones y modos de hacer para este género”¹⁴⁸. Al mismo tiempo, Ayala, en *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo*, dedica un capítulo a «La metamorfosis del son» en el que concuerda con la posición de Linares: “El son es proteico. Desde sus humildes orígenes a mediados del pasado siglo con un tres y algún rústico instrumento percusivo, repitiendo dos versos hasta el infinito, había pasado a principios del siglo al formato del sexteto con cuartetos más elaboradas”¹⁴⁹. Para el musicólogo, después de estas transformaciones iniciales, el son siguió renovándose sin cesar.

En consonancia con lo anterior, en *Géneros musicales de Cuba. De lo afrocubano a la salsa*, Olavo Alén Rodríguez sustenta que: “Durante el siglo XX se ha conformado el *son* como el complejo genérico más importante de la músicaailable.

¹⁴⁷ Linares, María Teresa y Núñez, Faustino. *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 1998. p.146.

¹⁴⁸ *Ibidem*. p.155.

¹⁴⁹ Ayala, Cristóbal Díaz. *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo*. San Juan: Centenario, 1999. p.126.

Hecho éste que se define por su proyección a prácticamente todas las esferas sociales o funcionales de la actividad musical cubana”¹⁵⁰. Después de corroborar la imprecisión de la fecha en la que aparece el son, el autor se posiciona en la polémica sobre la existencia de la partitura que se refiere al primer son creado en el país: *El son de la Ma Teodora*. Igualmente, en *Son de la Loma. Los dioses de la música cantan en Santiago de Cuba*, Reinaldo Cedeño Pineda y Michel Damián Suárez defienden:

Cuando en Europa, África, Asia o en el propio continente americano, los bailadores descubren el son, parecen experimentar una provocativa sensación corporal, que más allá de idiosincrasias, aptitudes y lenguas, penetra por las venas de la gente. El son, ese géneroailable marcado por el bajo, el *tres* y la clave, no se detuvo. Casi podría decirse que relevó al danzón en el espectro musical. Para muchos, debe hablarse propiamente de un «complejo del son», capaz de agrupar a todos los ritmos paralelos a este, que aun cuando tengan otras denominaciones, entroncan perfectamente con él¹⁵¹.

En la misma perspectiva, Leonardo Acosta especula, en *Música y descolonización*:

Situados ante la disyuntiva de determinar cuál es la corriente principal en nuestra música popular (dejando aparte la canción), ¿qué partido hemos de tomar entre el **son**, el **danzón** y la **rumba**? Adelantando una opinión muy personal - y con ciertas reservas - me inclino a considerar el **son** como la expresión más acabada de nuestra música popular. Dicho en otra forma, el **son** contiene más que ningún otro género *lo esencial de nuestra música* y constituye un *verdadero producto de síntesis*, que a su vez ha evolucionado sin cesar y se ha decantado, a la vez que enriqueciéndose progresivamente. Según palabras de Odilio Urfé, “el **son** cubano es *la síntesis más decantada y original realizada por nuestro pueblo* y sus músicos más representativos, sobre la base del caudaloso fondo integrado por las *transculturaciones españolas y africanas*”¹⁵².

Asimismo, en un conocido libro de ensayos, *Del tambor al sintetizador*, Acosta relaciona la importancia del son al problema de los formatos instrumentales de la música popular cubana:

No podemos dejar de mencionar el que para nosotros representa el logro más radical en cuanto a síntesis y decantación de elementos instrumentales en nuestra música popular, el de los sextetos y septetos de son. Estos conjuntos incluyen una trompeta, una guitarra (sustituida luego por el piano) y un tres (instrumento típico cubano de tres cuerdas dobles, o sea, que en realidad tiene seis cuerdas); los instrumentos acompañantes son el bongó, las claves y las maracas, y actualmente se utiliza el contrabajo, que vino a

¹⁵⁰ Rodríguez, Olavo Alén. *Géneros musicales de Cuba. De lo afrocubano a la salsa*. San Juan: Cubanacán, 1992. p.39.

¹⁵¹ Pineda, Reinaldo Cedeño y Suárez, Michel Damián. *Son de la Loma. Los dioses de la música cantan en Santiago de Cuba*. La Habana: Andante, 2001. p.105.

¹⁵² Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. La Habana: Arte y literatura, 1982. p.207. Las cursivas son nuestras.

sustituir a la ya mencionada marímbula y a la botijuela (una botija de barro que se sopla por su abertura única, y que hacía las veces de bajo)¹⁵³.

La perspectiva de Acosta, por un lado, refuerza la de otros investigadores sobre el impacto de los modos de hacer del son como elemento determinante de la cubanidad musical; por otro, complejiza la comprensión de una historia de la música desde el modelo occidentalista, cuestionando las divisiones entre “música seria” y “música popular” y, asimismo, el encasillamiento genérico de las formas musicales que suelen mezclar géneros y estilos. En este sentido, en *Música y descolonización*, discute los mitos de la historia del occidente europeo –general y musical– que se pretende “universal”. Su re-lectura demuestra cómo el “estándar” de la “música culta europea” relega todo lo que se aparta de su expresión al orden de lo extraño y excepcional –incluso “primitivo” que se separa de las pautas de lo civilizado o “es producto de una aberración”:

Paradójicamente, el caso aislado, raro, único en la historia de la música –entendida como historia de la música en todos los continentes– es precisamente el de la música occidental, y no porque sea intrínsecamente superior, sino porque es básicamente, otra cosa. Aquí fracasan criterios como el de **progreso**, perfectamente aplicables a la ciencia, la tecnología o el desarrollo social, pero que pueden conducir a malentendidos cuando se intenta trasladarlos mecánicamente al terreno estético¹⁵⁴.

Desde este punto de partida, que busca objetar la asociación de la música de otras regiones como la oriental o africana al atraso y a la barbarie; Acosta contribuye a desvanecer las construcciones discursivas orientadas hacia las categorizaciones del arte –que encubren estrategias políticas y económicas hegemónicas. Al señalar que las dicotomías entre música culta, popular y folklórica son típicas de la cultura occidental, mientras que en otras la diferenciación más acusada es entre música religiosa, profana y a veces cortesana; y, al mismo tiempo, que es posible encontrar formas de expresión musical que responden a distintas funciones sociales como rituales, fiestas populares, acciones bélicas, o música hecha para acompañar cantos, bailes, pantomima y teatro –Acosta pone en jaque el valor de estas divisiones y defiende que –desde las antiguas culturas de carácter estático– estas separaciones ya implicaban una progresiva división de la sociedad en clases sociales¹⁵⁵. Esta concepción materialista-histórica le ayuda a re-discutir la arbitrariedad de estas categorizaciones –con el foco en el problema de la

¹⁵³ Acosta, Leonardo. *Del tambor al sintetizador*. La Habana: Letras Cubanas, 1983. pp.36-37.

¹⁵⁴ Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. La Habana: Arte y literatura, 1982. p.14.

¹⁵⁵ *Ibidem*. pp.14-15.

explotación comercial del arte– y le permite relacionar el debate sobre las técnicas musicales –tonalidad, armonía, modulación, contrapunto, timbres vocales, ritmo, métrica y notación, entre otros– en correspondencia con situaciones sociales específicas y, particularmente, con la política del colonialismo musical.

No obstante, si en *Música y descolonización* Acosta se preocupa por analizar separadamente la música de África y Asia para luego reflexionar sobre la relación de África con la música del nuevo mundo y las especificidades de Afroamérica; en *Otra visión de la música popular cubana*, evita un tratamiento cronológico o la división de géneros de la música popular; y privilegia el énfasis en las raíces comunes, *panafrocaribeñas*, de esta música: “[...] pues ni Cuba está aislada de su entorno geográfico y cultural ni posee el monopolio de la creación popular en la región”¹⁵⁶. Ante cierto vacío histórico ocasionado, principalmente, por no existir medios para grabar y conservar la música del pasado *cuya ejecución ya se efectuó* –carencia que restringe dramáticamente la reconstrucción de una arqueología de la música oral–, Acosta manifiesta la necesidad de reconocer que, antes de los registros escritos y de ciertas tradiciones –parcialmente recuperados por la vía testimonial o del trabajo de campo– existen capas o estratos de existencia indudable:

Hoy, lo más que podemos hacer al respecto es deducir sus características principales, comparándolas con aquellas manifestaciones musicales que se mantienen vivas y en un estado relativamente «puro» y las posteriores ya registradas, y auxiliándonos de fuentes no estrictamente musicales (salvo la organología) tales como crónicas de la época, datos tomados de actas y otros documentos o testimonios de familias y comunidades que por su aislamiento conservan vivas ciertas tradiciones¹⁵⁷.

Esta intangibilidad, producto del desconocimiento (parcial) de los antecedentes y procesos de formación de los géneros típicos (o reconocidos como tales) y sus simbiosis, sus préstamos recíprocos y las relaciones entre ellos y con “otros” del área del Caribe; le permite, asimismo, considerar los límites de una periodización de “la música en Cuba”¹⁵⁸. Al mismo tiempo, para Acosta, tan importante como proponer nuevos enfoques y acercamientos a la música popular cubana –y como corolario imprescindible a éstos– es imperativo: “[...] librarnos de innumerables mitos y dogmas que con el tiempo han ido saturando y desvirtuando toda nuestra musicografía”¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Acosta, Leonardo. *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. p.5.

¹⁵⁷ *Ibidem*. p.15.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*. p.17.

La música en Cuba: mitos del origen y aperturas perceptivas

En esta reconstrucción de la trayectoria del son, queremos dedicar especial atención a la ya mencionada historia de Alejo Carpentier *La música en Cuba*. Sustentamos, como punto de partida, la importancia clave de este libro en la resignificación contemporánea del son y, asimismo, de la música, la cultura y la nación cubana. Esta obra nos proporciona una oportunidad única de discutir cómo se construye la *diferencia cultural*, un debate que, en el caso de la música cubana, implica considerar las formas de inclusión del negro. En este sentido, en su «Prefacio» de apertura es notorio cómo Carpentier asegura a la música un lugar especial en el desarrollo de las “artes nacionales”:

Huérfana de tradición artística aborígen, muy pobre en cuanto a las plásticas populares, poco favorecida por los arquitectos de la colonia –si la comparamos, en este terreno, con otras naciones de América Latina– la isla de Cuba ha tenido el poder de crear, en cambio, una música con fisionomía propia que, desde muy temprano, conoció un extraordinario éxito de difusión¹⁶⁰.

Esta afirmación sobre la importancia de la música para el desarrollo de la cultura nacional se combina con la defensa de las *intermigraciones rítmicas* para la conformación de la cubanidad. Al mismo tiempo, se descubre cómo estos intercambios reafirman el papel diferenciador del “folklore sonoro cubano” en el panorama de la “música universal” y en la explicación del “mecanismo de la formación de ciertas culturas en el Nuevo mundo”, gracias a las conexiones que Carpentier establece entre el “hecho musical” y su medio histórico, social, económico y demográfico¹⁶¹.

Entre los muchos debates que genera esta imprescindible historia musical, queremos detenernos en un aspecto poco discutido: el *modo de hacer* el discurso sobre el son que Carpentier pone en funcionamiento. La potencia de su argumento y forma narrativa es evidente y su perspectiva resuena en las lecturas sobre la música cubana expuestas anteriormente ¿Esto está relacionado con la inmersión de los estudiosos cubanos en un ambiente de nacionalismo musical en el que el son actúa no sólo como objeto simbólico, sino también, como agente articulador de las nuevas formas de identificación que se afirmaban en estos años? Sin lugar a dudas. No obstante, por otro lado, también es fundamental la función literaria que cumple esta historia musical que mantiene una permeabilidad impresionante con la crónica y la novela. En otras palabras,

¹⁶⁰ Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. p.5.

¹⁶¹ *Ibidem*. p.6.

la con-fusión discursiva entre documento histórico y ficción, impulsa una fuerza distintiva en el relato musicológico de Carpentier.

En este sentido, de manera notable, el musicólogo construye la diferencia de su historia en el hallazgo de una partitura que siempre generó polémicas por no contar con una existencia material comprobada, el *Son de la Ma Teodora*: “Por fortuna hemos sido providencialmente favorecidos por el hallazgo del documento musical, de la partitura, cuya carencia hubiera reducido un libro de esta índole a la dimensión de una simple crónica”¹⁶². Además de este descubrimiento –que da base a la forma y contenido de expresión de su relato– Carpentier asegura que su historia de la música cubana, “la primera que se escribe”, responde a la necesidad de una articulación de conjunto de la música que evita el análisis de problemas ya tratados, como la conformación del Himno Nacional. El trabajo realizado “sobre un terreno casi virgen” –cuyas principales fuentes documentales no pasaron del manuscrito o de referencias perdidas en libros de actas y colecciones de periódicos de la colonia– alcanza un objetivo muy claro para el autor: “Creemos que, en sus líneas generales, hemos logrado establecer la continuidad del desarrollo de la música y de la cultura musical cubanas, desde sus primeras manifestaciones”¹⁶³. Asimismo, después de anunciar futuros estudios, asegura: “Con este libro, sin embargo, estimamos haber fijado –para otros investigadores y para nosotros mismos– el punto de partida necesario”¹⁶⁴.

A esta afirmación clave sobre el pionerismo de su historia, se suma la construcción de *la epifanía del son*:

En cierta oportunidad, en una fiesta de santería dada en la barriada de Regla, les oímos tocar una «marcha» y un llanto de considerable duración, que eran verdaderas piezas, completas, equilibradas, hechas sobre el desarrollo, dentro del *tempo*, de células rítmicas fundamentales. Pero debe señalarse que, en muchos casos, ese toque fundamental cobra la amplitud de un *modo rítmico*. En efecto: ¿cómo vamos a hablar de ritmo, propiamente dicho, cuando nos encontramos con una verdadera frase, compuesta de valores y de grupos de valores, cuya anotación excede el límite de varios compases, antes de adquirir una función rítmica por proceso de repetición? Cuando eso se produce –y es frecuente– estamos en presencia de un modo rítmico con acentos propios que nada tienen que ver con nuestras nociones habituales del tiempo fuerte y del tiempo débil. El tocador acentúa tal o cual nota, no por razones de tipo escansional, sino porque así lo exige «la expresión tradicional» de un modo rítmico producido. ¡No por mera casualidad los negros suelen decir que «hacen hablar los tambores»!...Piénsese ahora en el desconcertante efecto de movimiento, de palpación interior, que se desprende de la marcha simultánea de varios modos rítmicos, que acaban por establecer misteriosas

¹⁶² *Ibidem.* p.7.

¹⁶³ *Ibidem.* p.9.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

relaciones entre sí conservando, sin embargo, una cierta independencia de planos, y se tendrá una remota idea del embrujo producido por ciertas expresiones de la percusión batá!...¹⁶⁵

Luego de esta narración, Carpentier asegura que la música afrocubana prescinde de todo instrumento apto para producir melodía, que es “canto desnudo sobre percusión”. Después de disertar sobre su importante categoría de *modos rítmicos*, advierte que los cantos responden a usos y emociones diversos y que, por lo tanto: “Inútil sería insistir sobre la riqueza sonora de esos tipos de folklore”¹⁶⁶. Asimismo, en la narración sobre el ritual de santería en Regla, Carpentier logra enlazar la sorpresa que provocan las “técnicas musicales” del son con la imposibilidad de explicar este tipo de ejecución desde la musicografía de occidente. Sustentando la permeabilidad entre géneros – ¿sería una marcha o un llanto de considerable duración?; asegurando el desarrollo de células, frases, modos rítmicos que evitan las nociones de tiempo fuerte y tiempo débil; reconociendo que los tocadores acentúan tal o cual nota acorde a “otros” patrones tradicionales; Carpentier concluye su comentario con una insinuación de que “los tambores pueden hablar”. Siendo así, su experiencia estética lo desvincula –durante este pasaje– de su noción esencialmente occidental de la música. Al mismo tiempo, el autor se entrega a la palpitación interior, a las misteriosas relaciones y a la sensación de embrujamiento que produce la percusión batá. Gracias a estas características, aunque sea notorio que todo –vanguardismo, primitivismo, exotismo, negrismo, nacionalismo, modernidad artística– culmine en la *expresividad* del discurso de Carpentier, su narración –intencional o no intencionalmente– rompe las construcciones cerradas del signo ideológico y abre la grieta para la refracción, el misterio y otras formas no-sistemáticas de experiencia estética. En consecuencia, el pionerismo de Carpentier no se debe al descubrimiento de la partitura y al hallazgo del son como “lo más auténtico” de la música cubana. Más allá de este mito nacionalista que se proyecta constantemente *en y desde* su relato, es singular la imbricación entre su vivencia y la forma narrativa que la enuncia. De este modo, si la defensa del son en *La música en Cuba* revela estrategias de hegemonía cultural –ligadas a la transculturación/mestizaje; las paradojas de este proceso también estimulan formas libres –poéticas y musicales– de percibir, más allá de las interpretaciones hegemónicas.

¹⁶⁵ *Ibidem.* p.200.

¹⁶⁶ *Ibidem.* p.201.

«Mamá yo quiero saber de donde son los cantantes»

El dislocamiento perceptivo que estimula el son también se refiere a las heterotopías¹⁶⁷ del espacio-tiempo que acompañan su trayectoria. En este sentido, cuando fue grabado el famoso «Mamá son de la loma» en 1923, la pregunta sobre el origen de los cantantes era muy pertinente. Antes de la conformación del famoso trío – primero Oriental, luego Matamoros– en 1925, el traslado de Miguel Matamoros de la región de Oriente a La Habana en 1922 había motivado el registro de la canción por tres sellos discográficos, en tres formatos diferentes: «Mamá son de la loma» por el sello Columbia con el Dúo Pablito y Luna, grabado el nueve de julio de 1923; «Al son de la loma» por el sello Víctor –con el Cuarteto Cruz, del tres de Septiembre de 1923; «Al son de la loma» por el sello Brunswick, con el Trío Villalón, del 26 de septiembre de 1923. Además de esta repercusión nacional, dos años después de conformada la agrupación musical con Siro Rodríguez y Rafael Cueto, el viaje de Miguel Matamoros a Nueva York había asegurado el éxito internacional a través de la grabación de discos. Muy conectados con el desarrollo de la industria discográfica y de la radio, el ascenso del Trío Matamoros parece confirmar la época dorada del son cubano, que se ubica entre 1925-1930. Aun así, es difícil pensar que las duras polémicas sobre el origen “de barracón”, “marginal” y “negro” del género musical, tan vigentes en los primeros años de la década del 20, habían sido de todo olvidadas.

En Cuba los musicólogos consideran que el dislocamiento y las transformaciones del son tienen una importancia clave en su legitimación como nuevo género popular-masivo. De acuerdo con esta hipótesis, a partir de 1920, su forma clásica –como un baile sencillo basado en un esquema fijo por el coro y un motivo improvisado, variante por un solista– iba tomando una forma diferente: “Igual que su antecedente campesino se ejecutaba con pocos instrumentos, fundamentalmente el *tres*

¹⁶⁷ En *Las palabras y las cosas* Michel Foucault asegura la sospecha de un desorden peor que el de lo incongruente y del acercamiento a lo que no conviene: “[...] sería el desorden que hace centellejar los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*”. Asimismo, el concepto de *heterotopía* se corresponde con el “des-orden moderno”. En la misma arqueología, Foucault argumenta que mientras las *utopías* consuelan porque, sin un espacio real, se desarrollan en un lugar maravilloso y liso: [...] las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis”, y no sólo la que construye las frases: también aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (lado a lado y frente a frente unas y otras) las palabras y las cosas”. México: Siglo XXI, 2010. p.11.

–guitarra encordada en tres partes de cuerdas, afinadas por octavas– un *bongó*, una *botijuela* o una *marímbula* haciendo el bajo, y unas claves, que llevaban el equilibrio rítmico manejadas por el cantante solista”¹⁶⁸. Acompañando los cambios que se debían, sobre todo, a su llegada a La Habana desde 1909¹⁶⁹ el primer grupo *Típico Oriental*, aumentado con una guitarra y maracas, se convirtió, en la segunda década del siglo XX, en el *Sexteto Habanero*. El impacto de esta nueva configuración es fundamental una vez que la nueva sonoridad asegurada por los conjuntos con la percutiente resonancia del tres y el bongó produce *esquemas rítmicos virtuosistas* y revoluciona la música de salón. De este modo, si como baile rural de pareja enlazada, el son –a semejanza de danzas anteriores– había sido rechazado en algunas esferas, en su nueva forma fue asimilado por las grandes mayorías, lo que permitió la aparición inmediata de numerosos conjuntos: *Sexteto de Boloña*, *Estudiantina oriental*, *Sexteto de Occidente*, *Sexteto de Enriso*¹⁷⁰.

Para Alejo Carpentier, frente a los diversos “folklores” cubanos, había algo distinto en el son. En este sentido, en el artículo «La música cubana» –publicado en *El País*, el primer de julio de 1925– hace importantes consideraciones sobre la música popular cubana, luego de comentar el interés que el jazz estaba suscitando en compositores extranjeros:

Si bien la suave y acariciadora «guajira», «el bolero», «la clave» –talentosamente cultivada por algunos de nuestros compositores– producen a la larga una sensación invencible de monotonía por la uniformidad de sus acentos y el matiz tenue de todas sus melodías, los elementos brutos y hasta ahora inexplorados de las danzas populares, encierran una dosis de musicalidad y una potencia de ritmos formidables. El «son» con sus instrumentos típicos, es uno de los más ricos frutos del «folklore» musical que pueda imaginarse. Su aire es inconfundible, y su elocuencia rítmica es aplastante no tanto por la diversidad y riqueza de su percusión, sino por el modo completamente inusitado con que ésta aparece utilizada¹⁷¹.

Del comentario se deduce que la diferencia del son se constituye en un *modo de hacer* inusitado ligado a la riqueza aplastante de su percusión. Además, *la polirritmia* se combina con un *discurso melódico de sencillez rudimentaria*: “cuyo conjunto acaba por

¹⁶⁸ Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*. La Habana: Pueblo y educación, 1979. p.107.

¹⁶⁹ Orejuela Martínez, Adriana. *El son no se fue de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2006. p.25.

¹⁷⁰ Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*. La Habana: Pueblo y educación, 1979. p.110.

¹⁷¹ Carpentier, Alejo. «La música cubana». *El país*, 1 de julio de 1925. En Cairo Ballester, Ana. «La década genérica del intelectual Carpentier (1923-1933)», en *Letras. Cultura en Cuba* [5]. La Habana: Pueblo y Educación, 1988. pp.3-38. Las cursivas son nuestras.

tocarse en una especie de sinfonía elemental”¹⁷². A esta apreciación se suma el énfasis que coloca en el manejo particular de los instrumentos:

Ni el «bongó», ni la «botija», las «claves», las «maracas» o la «marímbula» se siguen verdaderamente. Accionan en la mayor independencia y de sus coordinaciones arbitrarias surge cierta unidad, cierta paradójica ley de puntos de contactos, de la cual resultan acentos netos, en creaciones simbólicas, de alto valor estético, inspirados directamente en nuestro «folklore»¹⁷³.

Siendo así, de acuerdo con su punto de vista, la potencia de acentos y modos rítmicos diversos (y desconocidos) eran un aprendizaje que instituía el son desde su llegada del Oriente a La Habana.

Carpentier destaca que, antes de la aparición del ritmo en la capital del país, la percusión afrocubana estaba confinada a barracones y cuarterías de barrio. Antes de 1920, las orquestas de baile solo conocían los timbales, el güiro o calabazo, las claves (de origen habanero) y las maracas –que se usaban mucho menos. Como verifica, todo un arsenal de elementos productores de ritmos permanecía en la sombra. En este contexto, la llegada de instrumentos provenientes de la región oriental había generado gran admiración:

Aún recordamos el maravillado estupor con que los hombres de nuestra generación vieron aparecer, un buen día, los instrumentos venidos de Oriente, que hoy se escuchan, bastante mal tocados, en todos los cabarets del mundo. La marímbula, vista en Santo Domingo por Moreau de Saint-Mery; la quijada, o *jaw-bone*, que escuchara Lafcadio Hearn en Nueva Orleans; el bongó, tambor sobre cuyo parche se producían sonoros *glissandi* con la palma de la mano; los timbales criollos, apretados entre las rodillas, tan nerviosos y traviosos, al ser golpeados con uno o más dedos; los econes o cencerros, campanillas de metal sordo, interrogados con una varilla de hierro; la botijuela, ventruda vasija de barro, de cuello estrecho, de la que los labios arrancan el sonido análogo al *pizzicato* de un contrabajo; el diente de arado, con su obsesionante sonoridad de cencerro grave...¹⁷⁴

Sobre el mismo aspecto, en el relato de Emile de Vuillermoz, aparece la presencia decisiva de los ejecutores que: “Con cualquier objeto, los largos dedos secos [del negro de Cuba] hallan el medio de producir sonidos inesperados, discretos o violentos, tajantes o sordos, suaves o crueles. La madera, el metal, el barro cocido, la piel reseca, le brindan una gama inagotable de timbres sabrosos, de los cuales extrae una verdadera

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2004. p.165.

orquestración de ruidos”¹⁷⁵. Desde este punto de vista el manejo de los instrumentos revela el papel fundamental del músico negro en los nuevos modos de hacer musical.

No por casualidad María Teresa Linares también enfatiza *los esquemas rítmicos virtuosistas* y asegura que este “saber musical” garantizó la entrada del son en los salones de La Habana. Sobre el Trío Matamoros, su modo de hacer guitarrístico es generalmente caracterizado por la presencia de “un rayado sumamente expresivo” y “el tumbao”, consiguiendo, de este modo, *una polirritmia*. De este modo –como se hace evidente– distintas perspectivas indican que la diferencia del son se refiere a las reflexiones que estimula sobre nuevas formas de concebir el *hecho musical*. Es decir, cuando Carpentier manifiesta que no es posible anunciar esta experiencia estética desde las nociones de tiempo débil y tiempo fuerte y acepta algunas enseñanzas afroamericanas no está, solamente, cuestionando las categorizaciones occidentalistas y promoviendo una nueva visión –primitivista, exótica– del arte negro. Estos comentarios, además de revelar un posicionamiento en las pugnas sobre el origen de la música cubana y los debates de la renovación estética; abren camino para una discusión profunda sobre el papel rupturista de la polirritmia y otros procedimientos musicales ligados a la re-creación con un alto grado de libertad, debido a nuevas apropiaciones del espacio-tiempo musical.

(Medi)Acción intelectual

Categorías socio-históricas

En el Cuaderno 12 de 1932, «Apontamentos e notas para um conjunto de ensaios sobre a história dos intelectuais», Antonio Gramsci propone la pregunta sobre la autonomía e independencia de la actividad intelectual. La disyuntiva reside en si esta función conforma un grupo social propio o si en cada una de las agrupaciones se desarrolla una categoría especializada:

Quais são os limites “máximos” da aceção de “intelectual”? É possível encontrar um critério unitário para caracterizar igualmente todas as diversas e variadas atividades intelectuais e para distingui-las, ao mesmo tempo e de modo essencial das atividades dos outros agrupamentos sociais? O erro metodológico mais difundido, ao que me parece, consiste em se ter buscado este critério de distinção no que é intrínseco às

¹⁷⁵ *Ibidem.*

atividades intelectuais, em vez de buscá-lo no conjunto do sistema de relações no qual estas atividades (e, portanto, os grupos que as personificam) se encontram, no conjunto geral das relações sociais¹⁷⁶.

En una aproximación al proceso histórico, Gramsci concentra esfuerzos en indicar las dos con-formaciones más importantes: 1) la creación, de modo orgánico, de una o más capas intelectuales en el terreno originario de una función esencial del mundo de la producción económica que da homogeneidad y consciencia sobre esta misma función, no sólo en el campo económico sino también en el social y político –es el caso del empresario capitalista que crea consigo el técnico de la industria, el científico de la economía política, el organizador de una nueva cultura, de un nuevo derecho, etc.; 2) la persistencia de categorías sociales preexistentes, las cuales aparecen como representantes de una continuidad histórica que no fue interrumpida ni siquiera por los más complicados y radicales cambios de las formas sociales y políticas –la más típica de estas categorías es la de los eclesiásticos que monopolizaron durante mucho tiempo (en una fase histórica entera que es parcialmente caracterizada por este monopolio) algunos servicios importantes: la ideología religiosa, es decir, la filosofía y la ciencia de la época así como las escuelas, la instrucción moral, la justicia, etc. Además de la relación que establece entre acción intelectual y contingencias históricas, nos interesa recuperar un punto central del argumento de Gramsci: la indistinción entre trabajo “intelectual” y “manual”:

Todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais (assim como, pelo fato de que qualquer um pode em determinado momento fritar dois ovos ou costurar um buraco do paletó, não quer dizer que todo mundo seja cozinheiro ou alfaiate). Formam-se assim, historicamente, categorias especializadas para o exercício da função intelectual; formam-se em conexão com todos os grupos sociais, mas especialmente em conexão com os grupos sociais mais importantes e sofrem elaboração mais ampla e complexa em ligação com o grupo social dominante¹⁷⁷.

Por otro lado, de acuerdo con su punto de vista, una de las características sobresalientes de todo grupo social que se desarrolla en el sentido del dominio es su lucha por la asimilación y conquista ideológica de los intelectuales tradicionales. Al mismo tiempo, Gramsci advierte sobre la importancia de observar que la elaboración de las capas intelectuales no se da en un terreno democrático abstracto sino en la realidad

¹⁷⁶ Monasta, Attilio. *Antonio Gramsci*. Paolo Nosella (trad). Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010. pp.93-95

¹⁷⁷ *Ibidem*. p.96.

objetiva –en correspondencia con procesos sociales tradicionales muy concretos. No obstante: “A relação entre intelectuais e o mundo da produção não é imediata, como é o caso nos grupos sociais fundamentais, mas é “mediatizada”, em diversos graus, por toda a textura social, pelo conjunto das superestruturas, do qual os intelectuais são precisamente os «funcionários»”¹⁷⁸.

Desde nuestra perspectiva, el aporte de Gramsci se mantiene vigente. Los principios básicos que nos indica ayuda a relativizar la autoridad del discurso intelectual y, asimismo, desconstruir las dicotomías (jerarquizadoras) entre mente-cuerpo que siguen operando en las divisiones raciales y los debates específicos de la música en Cuba. Asimismo, esta breve explicación contribuye a mejor comprender la importancia de la (medi)acción intelectual en las batallas simbólicas del periodo.

Función intelectual en la lucha por la renovación estética

Una importante actividad de los intelectuales cubanos en la primera mitad del siglo XX se refiere al desarrollo de la modernidad artística. En este debate enfatizamos el problema de la “representación” de lo popular-negro y el vínculo que se establece entre la obra de los compositores y los vanguardismos.

En este sentido traemos a la luz las elaboraciones de Ángel Rama en el ya clásico *Transculturación narrativa en América Latina*. Como es ampliamente conocido, la intersección entre la gesta emancipadora y la constitución de un sistema literario latinoamericano es uno de los puntos claves de su estudio:

De tales impulsos modeladores (independencia, originalidad, representatividad) poco se distanció la literatura en las épocas siguientes a pesar de los fuertes cambios sobrevenidos. El internacionalismo del período modernizador (1870-1910) llevó a cabo un proyecto de aglutinación regional por encima de las restringidas nacionalidades del siglo XIX, procurando restablecer el mito de la patria común que había alimentado a la Emancipación (el Congreso Anfictiónico de Panamá convocado por Simón Bolívar) pero no destruyó el principio de representatividad, sino que lo trasladó, conjuntamente, a esa misma visión supranacional, a la que llamó América Latina, postulando la representación de la región por encima de la de los localismos¹⁷⁹.

En consonancia con el lúcido análisis que nos ofrece, nos interesa destacar que el principio de la representatividad animado por las clases medias emergentes permite

¹⁷⁸ *Ibidem*. pp.96-98.

¹⁷⁹ México: Siglo XXI, 1985. p.14. Las cursivas son nuestras.

apreciar el papel que se le concedía a la literatura dentro de las fuerzas constituyentes de la cultura del país o de la región:

Se le reclamó ahora que representara a una clase social en el momento en que enfrentaba los estratos dominantes, reponiendo así el criterio romántico del «color local» aunque animado interiormente por la cosmovisión y, sobre todo, los intereses de una clase, la cual, como es propio de su batalla contra los poderes arcaicos, hacía suyas las demandas de los estratos inferiores¹⁸⁰.

Es así como –de acuerdo con Rama– los llamados “criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo” sirven para restaurar el principio de la *representatividad*, teorizado como condición de *originalidad e independencia*, en un esquema que, ahora, debía mucho a la sociología¹⁸¹.

En la misma perspectiva, sobre los movimientos de la intelectualidad cubana, Jorge Ibarra en «Cultura nacional y nacional-popular en las primeras décadas de vida republicana» asegura que en la pintura, la música sinfónica, la poesía –desde la década de 1920– y en la narrativa –a partir de 1930– aparecen una serie de obras cuya orientación ideológica era nacional-popular. Esta producción, al mismo tiempo que implica un mayor grado de desarrollo y da cohesión a la comunidad cultural cubana, daba cuenta de un desplazamiento clasista:

La cultura de tipo nacional, elaborada por una intelectualidad que se arrogaba la representación ideológica y cultural del pueblo-nación, a partir de su sistema de valores peculiares, correspondía estructuralmente con la hegemonía que había ejercido ésta en el proceso de liberación nacional del 95 y con la dispersión y fragmentación ideológica que sufrirá el pueblo bajo los mecanismos de dominación neocolonial. Al subrogarse ideológica y culturalmente la intelectualidad, en lugar de las clases fundamentales del pueblo-nación, es decir del proletariado y el campesinado, en virtud de la función hegemónica que había desempeñado ésta en el curso de las gestas independentistas, legitimará sus valores, su psicología, lenguaje y concepción del mundo como los de la nación en las obras de cultura nacional¹⁸².

Siendo así, de acuerdo con la perspectiva de Ibarra, la producción cultural de este periodo debe ser considerada –principalmente– como una elaboración intelectual sobre los problemas nacionales. No obstante, como observa el historiador cubano, aunque la intelectualidad no haya incorporado a su producción las maneras de sentir y pensar dominantes de las clases fundamentales del pueblo-nación –sino las representativas de

¹⁸⁰ *Ibidem.* p.15.

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² En *Ensayo cubano del siglo XX*. Rafael Hernández y Rafael Rojas (selec, pról y notas). México: Fondo de Cultura Económica, 2002. pp.420-421.

una clase ilustrada—, su oposición a los valores que imponía o sugería la presencia norteamericana era representativa de los intereses del pueblo en su conjunto: “Su defensa de los valores culturales propios era una defensa de los valores nacionales frente a los valores de penetración extranjera”¹⁸³. Por otro lado, esta resistencia a la penetración neocolonial en el plano de la cultura era radicalmente distinta de la reivindicación de los valores fundamentales de la cultura europea que venía realizándose desde el siglo XIX: “En la música de mayor vuelo se destacaban dos tendencias. La primera continuaba formalmente el esfuerzo nacionalista de Cervantes, sin profundizar en las raíces populares, mientras la segunda se mantendrá fiel a los módulos de la escuela verista italiana, adicionando ocasionalmente alguna pincelada de música nacional”¹⁸⁴. Frente a la fuerte voluntad de una clase esclavista de plantación que deviene, hacia la década de 1880, en clase burguesa de plantación; Ibarra sustenta que, si bien la música —en virtud de su tendencia cohesiva y totalizadora— se adelantaba a las demás manifestaciones artísticas incorporando tempranamente valores sonoros de las etnias esclavizadas; en la conformación de la comunidad cultural cubana, los compositores que se dedicaban a la creación de la música sinfónica estaban mayoritariamente vinculados a los gustos de las clases dominantes:

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, esta burguesía dependiente condenará las modificaciones sucesivas que le imprimirán creadores populares al molde típico de la contradanza. De ese modo el danzón y otras manifestaciones musicales de raíz popular serían acremente censuradas por el gusto de la burguesía de plantación, al tiempo que se consagraba la música operática de inspiración italiana¹⁸⁵.

Este proceso también se refiere a la definición del público. Como destaca Gonzalo Roig en «Historia de la nación cubana», la pompa y la magnificencia de las temporadas líricas de 1870 dependían del patronazgo de la alta sociedad habanera colonial integrada por franceses, alemanes, italianos, oficiales del régimen español, además de la aristocracia cubana, frecuentadora de los espectáculos originales en Europa. Mientras tanto: “Al pueblo le era difícil el acceso a unas empresas de arte de cuota costosa, aparte de la natural repulsa, por lo que se consideraba privilegio de un régimen odiado y odioso”¹⁸⁶. A modo de conclusión recuperamos las apreciaciones de José Luis Vidaurreta, en «La música cubana en el período republicano», sobre los avatares de la

¹⁸³ *Ibidem.* pp.421-422.

¹⁸⁴ *Ibidem.* p.423.

¹⁸⁵ *Ibidem.* p.425.

¹⁸⁶ *Ibidem.* pp.427-428.

música sinfónica:

Así, la música en los primeros veinte y cinco años de nuestro período republicano, gira y se desenvuelve dentro de la órbita de un romanticismo tardío que, en lo tocante a su vertiente culta, y en esta la obra de largo vuelo, sólo presentaba la veta de la cubanía pura de manera incidental, como a ráfagas, con pinceladas de color demasiado diferenciadas y sin fundirse con la esencia misma del arte más calificado¹⁸⁷.

Debido a este contexto, Ibarra asegura que la intelectualidad cubana en su conjunto – tanto la de tendencias nacionalistas como la que permaneció bajo la influencia europea– manifestó dos características principales: el rechazo a la penetración norteamericana y la no-incorporación de los valores populares en la producción literaria y artística. Según su perspectiva, el nuevo rostro de la nación sólo será captado fielmente por una nueva intelectualidad que surgiría entre 1923 y 1933, cuando la imagen del obrero, del negro, del machetero, de la mujer, del campesino y del desempleado haría acto de presencia, por primera vez, en la nueva cultura de tendencia nacional-popular, con vida propia¹⁸⁸.

Sobre el mismo asunto, Carpentier sitúa al lector ante las contingencias del momento histórico y explica el nacimiento del Grupo Minorista:

Al calor de la abortada revolución de Veteranos y Patriotas (1923), que fue el típico ejemplo de pronunciamiento latinoamericano, sin cohesión, ni dirección, ni ideología concreta, algunos escritores y artistas jóvenes que se habían visto envueltos en el movimiento, sacando provechosas enseñanzas de una aventura inútilmente peligrosa, adquirieron el hábito de reunirse con frecuencia, para conservar una camaradería nacida en días agitados. Así se formó el Grupo Minorista, sin manifiestos ni capillas, como una reunión de hombres que se interesaban por las mismas cosas. Sin que pretendiera crear un movimiento, el minorismo fue muy pronto un estado de espíritu¹⁸⁹.

Al mismo tiempo, en una compilación de las publicaciones *Granma* –de entrevistas realizadas 1969 y 1974–, enfatiza la significación del movimiento de poesía negra y social en Cuba en estrecha relación con el minorismo:

Hablé antes del aspecto «generacional» del Grupo Minorista. Sin embargo, aunque todos los «minoristas» tuviesen aproximadamente la misma edad (y era yo el más joven de todos ellos), con nosotros se reunía don Fernando Ortiz. A él debimos mucho de nuestro interés por el *folclor negro de Cuba*. Había en ello un *afán de recuperación de las tradiciones depreciadas por toda una burguesía*. Interesarse por lo negro, en aquellos años, equivalía a adoptar *una actitud inconformista, por lo tanto, revolucionaria*. La obra sinfónica de Amadeo Roldán, de Alejandro García Caturla –

¹⁸⁷ *Ibidem*. p.428.

¹⁸⁸ *Ibidem*. pp.429-430.

¹⁸⁹ Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 2004. p.204.

*por su utilización de materiales populares afrocubanos– causaban el escándalo de los puristas*¹⁹⁰.

Sobre las actividades del grupo, Zoila Gómez recuerda que –cuando lanzaba públicamente su declaración de principios contra la corrupción oficial– se reunía diariamente en el hotel Lafayette, donde tocaba Amadeo Roldán. De esta época proviene la relación del compositor con los minoristas, con los editores de la *revista de avance*, así como el fortalecimiento de su vínculo con Carpentier: “Ésta era la etapa en que Roldán y muchos otros intelectuales se interesaban ansiosamente en todo cuanto pudiera contribuir a mantener el contacto con centros culturales donde se experimentaban nuevas formas de hacer arte, propias del siglo XX, en una inquieta búsqueda de lo nacional, de lo nuestro, aún no materializado”¹⁹¹. Además, la investigadora –en consonancia con el punto de vista de Carpentier– vincula los movimientos renovadores a la irrupción del afrocubanismo: “[...] tendencia estética, sociológica y humanista, [que] vino a revisar toda una tradición de más de cuatro siglos en que el negro se le discriminó, se le explotó y se lo marginó. Es el momento de la poesía de Ballagas y Guillén; de la pintura de Víctor Manuel; de las investigaciones sociológicas y etnográficas de don Fernando Ortiz”¹⁹².

Considerando todo esto, ¿cómo se situaba la afirmación afrocubanista en esta particular coyuntura? Ante el rechazo de gran parte de la población y la represión institucional a las manifestaciones de la cultura negra, es evidente que la integración de sus materiales y prácticas adquiriría un profundo sentido político. Defender lo afrocubano en aquellos años significaba asumir un posicionamiento en la sociedad –como diría Carpentier, actuar de forma revolucionaria. No obstante, sin desconocer la importancia social de este gesto, es preciso ponderar que la integración del “folklore” popular-negro en las artes nacionales atendía principalmente al deseo de renovar estéticamente y de proyectar “lo propiamente cubano” en las corrientes de la “cultura universal”¹⁹³. No por

¹⁹⁰ En Arias, Salvador. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Centro de Investigaciones literarias-Casa de las Américas, 1977. p.53. Las cursivas son nuestras.

¹⁹¹ Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y literatura, 1977. pp.44-45.

¹⁹² *Ibidem*.p.45.

¹⁹³ En el mencionado dossier «*Disonancia afrocubana: John Cage y las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán*», Julio Ramos observa cómo Ángel Rama, en su lectura transculturadora sobre la literatura, parece no haber insistido lo suficiente en las paradojas del sistema de mediaciones que acompaña este proceso. Asimismo, sostiene que estas contradicciones son notorias en el caso del nacionalismo musical cubano: “En las prácticas transculturadoras la referencia a la cultura vernácula (a los ritmos populares, por ejemplo) no es sólo una representación de un mundo subalterno que hasta el momento de su inscripción cultural permanecía fuera de los límites de la representación nacional; la referencia a las formas vernáculas también es un *recurso* que –si bien se inscribe como el registro de una “fuente”

casualidad, en Cuba, al mismo tiempo que se *descubría* lo afrocubano, *aparecía* en la escena artística Nicolás Guillén y Amadeo Roldán¹⁹⁴.

Manifestando la intención de establecer vínculos con lo popular-negro, Roldán escribe en las notas al programa del concierto de la Orquesta Filarmónica de La Habana en el estreno de «La rebambaramba», el 12 de agosto de 1938: “En la obra hay dos temas auténticamente populares: uno en el final del primer cuadro, el otro, la *Comparsa de la culebra*. Los otros usados en la obra son originales reconstruyendo el modo popular de la época en su característico ambiente negro”¹⁹⁵. Concluido en 1928, el ballet afrocubano en un acto sobre el argumento de Alejo Carpentier se inscribe en un periodo de intensa creación musical del compositor –lo que no reduce, por otro lado, su papel destacado en la trayectoria intelectual del músico. De acuerdo con Zoila Gómez, la *suite* fue la más ejecutada de todas las partituras de la época. Son muchas las audiciones en el exterior: “Orquesta Sinfónica de México, el ocho de noviembre de 1929; Orquesta Straram, París, el seis de junio de 1931; Orquesta Filarmónica de Berlín, sala Beethoven, cinco de marzo de 1932; Orquesta Hollywood Bowl, California, 20 de junio de 1933; Orquesta Sinfónica de Colombia, agosto de 1938”¹⁹⁶. En el mismo periodo, el director ruso Nicolás Slonimsky realiza una gira por Europa con la obra y asegura: “En conciertos de música panamericana que he dirigido en París, Berlín y Budapest los auditorios se impresionaron tanto con esta música *poco conocida*, pero *embujadora*, que, a pesar de la preconcebida oposición a todo lo que sea *transatlántico* y *moderno*, pidieron la repetición de uno de los movimientos”¹⁹⁷. Por todo esto, la difusión de «La Rebambaramba» revela que Roldán era capaz de amalgamar la integración de lo popular-negro con los nuevos paradigmas de la modernidad musical.

En la defensa de “lo afrocubano” la intelectualidad renovadora se concentraba en garantizar la excepcionalidad del procedimiento estético. De partida, la integración del “folklore negro” a los nuevos modos de hacer artístico *era capaz de superar cualquier*

originaria– resulta inseparable de una pugna por el poder simbólico sobre la “verdad” cultural que recorre las representaciones y que se intensifica y se exaspera precisamente durante el tránsito y la circulación (incluso del mercado) que supone una nueva modalidad “universal” o mundial del mercado y de lo que Benjamin llamó la crisis del aura bajo el impacto de la reproductibilidad técnica”. En línea: <http://www.ryc.cult.cu/PDFs/2014/1-2014.pdf>. p.53.

¹⁹⁴ *La música en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 2004. p.205.

¹⁹⁵ En Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y literatura, 1977. p.64.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*. p.65. Las cursivas son nuestras.

moda traída de Europa:

[Sobre la fiebre de los *ismos*] En Cuba, no obstante, los ánimos se tranquilizaron con rapidez. *La presencia de ritmos, danzas, ritos, elementos plásticos tradicionales*, que habían sido postergados durante demasiado tiempo *en virtud de prejuicios absurdos*, abría un campo de acción inmediata, que ofrecía posibilidades de *luchar por cosas mucho más interesantes que una partitura atonal o un cuadro cubista*. Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* –gran bandera revolucionaria de entonces– comenzaban a advertir, con razón, *que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado* para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana¹⁹⁸.

En reiteradas ocasiones Carpentier enfatizaba esta posición y aseguraba que la desconfianza hacia todo lo negro no advertía que –bajo pésimas condiciones– se movía una humanidad que conservaba formas rítmicas y musicales muy dignas de ser estudiadas¹⁹⁹.

En la integración de Amadeo Roldán en las redes intelectuales es sobresaliente la importancia de las crónicas de Carpentier –escritas desde París para la revista cubana *Carteles*. En «Amadeo Roldán y la música vernácula», del 13 de febrero de 1927, el respetado novelista compara la irrupción del compositor en el escenario de la música a la entrada en escena de un actor joven y erudito, «muy 1927», que comienza a improvisar su papel con una técnica nueva, justa y elegante. En presencia de esta actuación, los demás artistas se miran consternados. El público, a diferencia, sale de su lúcido letargo, comprende y prorrumpen en ruidosas ovaciones. La alarma ante el talento intruso, hace que los viejos actores consideren “[...] con desconsuelo el momento que les será necesario enterarse de cosas de cuyo desconocimiento blasonaron, iniciando un desbrozamiento de técnicas añosas y una completa revisión de nociones”²⁰⁰. A esta especulación, agrega: “Nuestro ambiente ha tenido durante mucho tiempo un aspecto parecido al de un teatro anquilosado, en el que se hace arte con meritísimos deseos, pero con una desconsoladora pobreza de orientaciones”²⁰¹. Desde su punto de vista, los maestros eran responsables de la desorientación del público. Frente al “atraso cultural”, en 1926, la primera audición de la «Obertura sobre temas cubanos» de Amadeo Roldán había tenido la importancia de una revelación: “Nos hallamos, de pronto, ante un músico fuerte, orientado, poseedor de una dialéctica sólida y concisa, *que pretendía hacer música nacional sin concesiones*, rompiendo con cierta tradición de *voluptuosa*

¹⁹⁸ *Ibidem*. p.204. Las cursivas son nuestras.

¹⁹⁹ *Ibidem*. pp.193-194.

²⁰⁰ Carpentier, Alejo. *Crónicas completas* [I]. La Habana: Arte y literatura, 1985. p.81.

²⁰¹ *Ibidem*.

indolencia que muchos exaltaban como norma única de *tropicalísima estética*”²⁰². En la misma crónica Carpentier considera que este acontecimiento, “capital para los anales de nuestras actividades artísticas”, fue superado por otro aún más trascendental: la primera ejecución por la Orquesta Filarmónica de La Habana de los «Tres pequeños poemas» de Roldán. El argumento de ésta (y otras) crónicas revela cómo Carpentier se apoyaba en la figura de Roldán para asegurar el nacimiento de una estética muy conectada con las necesidades del momento histórico y capaz superar las “anquilosadas formas musicales” de Cuba. De este modo, la promoción internacional de los nuevos (y únicos) procedimientos sonoros actúa, simultáneamente, como una forma de revaloración de la música nacional.

A nivel de composición, desde el análisis de las especificidades de los «Tres pequeños poemas», nos interesa cómo Carpentier enfatiza el entusiasmo del público cubano frente a una obra “llena de audacias hechas para escandalizar a un auditorio timorato” y concluye: “Pocos públicos hay, como el nuestro, para ofrecer reacciones fecundas después de una inyección de arte nuevo”²⁰³. En un sentido opuesto, refuta la influencia de la crítica cultural que oponía al arte de Roldán las más extrañas objeciones:

Le echaban en cara, por ejemplo, la rotunda franqueza de su dialéctica musical [...]; Su armonía –armonía de uno de nuestros pocos músicos que hayan estudiado a Stravinsky y Ravel– era calificada de excesivamente atormentada (¿como si hoy pudiera armonizarse de acuerdo con cánones arcaicos!). Y, por último, lo que era capaz de llenar de estupefacción, era oír decir que «la música de Amadeo Roldán no era bastante cubana, porque utilizaba demasiados elementos de procedencia africana»²⁰⁴.

Todos los problemas resaltados por Carpentier resultan de extrema importancia para entender cómo se construyen (y se disputa) las bases de un nuevo arte musical. Aquí se distingue claramente un público preparado para la renovación; de la crítica que, además de diletante, cimenta su opinión en los más arcaicos prejuicios. El de la utilización de los motivos afrocubanos nos concierne particularmente. Sobre este aspecto, según Carpentier: “[...] se les quiere hacer pasar por elementos folklóricos menos interesantes que otros, invocando candorosas razones de nacionalismo”²⁰⁵. En este sentido, en sustitución de la rumba se afirmaba, por ejemplo, el bolero. En contrapartida, el

²⁰² *Ibidem.* p.82. Las cursivas son nuestras.

²⁰³ *Ibidem.* pp.83-84.

²⁰⁴ *Ibidem.* p.84.

²⁰⁵ *Ibidem.*

musicólogo asegura la filiación extranjera de los ritmos criollos más populares (el bolero, la guaracha, la danza) sin negar que estas formas, al trasplantarse a suelo cubano, habían adquirido un carácter peculiar. Asimismo, sustenta que el mismo proceso había tenido lugar, con mucho más riqueza de recursos, con los ritmos importados del continente negro. La aseveración respalda que una de las mayores habilidades de Amadeo Roldán: “[...] ha sido la de *enfocar la música cubana* desde un punto de vista *casi nuevo* entre nosotros, y que es *el verdadero*: la música cubana debe considerarse ante todo, según él, *en función del ritmo*”²⁰⁶. Sin desconocer los elementos puramente melódicos del “folklore” de Cuba –que tiene equivalentes innumerables en la música popular de América Latina– los ritmos afrocubanos, riquísimos e inagotables, “imponían una razón de originalidad”. En la conclusión de su crónica, Carpentier establece un paralelismo con los demás países latinoamericanos y con el ambiente europeo. Desde su perspectiva, “lo popular-negro” también ofrece “nuevos ritmos” a una Europa sedienta de novedades musicales:

Obras como los *Tres pequeños poemas* de Amadeo Roldán ofrecen visiones poderosas y certeras de una alta música cubana creada con los más auténticos elementos vernáculos. Ya podemos saludar en él a un artista de generosa envergadura, capaz de representarnos dignamente, por la triunfante lozanía de sus concepciones, en algunos de los festivales de música moderna que se celebran anualmente en Europa²⁰⁷.

Como anhelaba Carpentier, Roldán efectivamente representaba la modernidad sonora de la música cubana. En este sentido, en una crónica para la revista *Carteles* (de julio de 1931) «Dos festivales de música cubana y americana», el musicólogo recordaba las atronadoras ovaciones del público francés ante la ejecución de «La rebambaramba» que –en la primera versión del «Festival de Música norteamericana, mexicana y cubana» dirigido Slonimsky– había ocupado el puesto de honor en el programa: el número final. Además, destacaba las opiniones halagadoras de los “maestros del arte sonoro contemporáneo”: Arthur Lourié, Edgar Varese, Paul Le Flem –todos elogiosos de obra de Roldán. A esto se suma el éxito obtenido por la «Danza negra» de Roldán estrenada en los *Concerts Gaillard* dos años antes, sobre la cual Carpentier afirma conclusivo:

Hoy los críticos habaneros que acusaron frecuentemente a Roldán de *abusar de las disonancias* y de «seguir las huellas de Schonberg» (sic), podrán saber, por boca del mismo Alejandro Tansman, que en los tiempos actuales, en que el arte sonoro ha

²⁰⁶ *Ibidem*. p.85. Las cursivas son nuestras.

²⁰⁷ *Ibidem*. pp.85-86.

evolucionado mucho más de lo que sospechan, *la música de nuestro compatriota es considerada como «música que canta», en el más completo sentido del término.* (¡No sólo cantan los boleros, amigos míos!)²⁰⁸.

Desde el discurso de Carpentier es muy evidente cómo se establece una dialéctica permanente entre *lo nuevo, lo nacional y la internacionalización*: “La verdadera labor nacionalista en arte no podrá hacerse siguiendo otra senda que la señalada por Amadeo Roldán” –remarca categórico en la revista *Social* de febrero de 1926. Al mismo tiempo, ¿resta alguna duda de que la obra de Roldán legitimaba la internacionalización de la música cubana?²⁰⁹

En una crónica intitulada «Songoro cosongo...en París», Carpentier recuerda el poema de Nicolás Guillén, «Hay que tené boluntá», para informar que, después de cinco años de lucha para imponer la música cubana en el viejo continente, puede regocijarse de una publicación elogiosa del espectáculo teatral de Moisés Simons en el diario *Intransigeant* de París. La crónica reconoce que, además de la prominente música de Roldán, actúan en Europa otros representantes de los ritmos cubanos que, no siendo numerosos, son de alta calidad. En esta ocasión se destaca el papel de Simons y Grenet –los impulsores de la rumba y la conga respectivamente– y se distingue la performance de Fernando Collazo que ha suplido la ausencia de un buen intérprete de los cantos y sones cubanos, en especial, los compuestos sobre poemas de Guillén con sus destacadas escenificaciones. Para el cronista, este tipo de performance –del orden de la comunicación poética o del baile– cumplió un papel fundamental en el afianzamiento de la música cubana en París. A través de su puesta en escena en ambientes cotidianos – como en el famoso cabaret Palermo de la “Rue Fontaine”– el son se imponía definitivamente.

Sobre las correspondencias entre los modos de hacer artístico de Amadeo Roldán y Nicolás Guillén y la renovación estética en boga, recordemos la perspectiva personal de ambos autores. En este sentido, Roldán, en la «Carta a Henry Cowell», expone su punto de vista sobre la música contemporánea. Posicionándose como músico

²⁰⁸ *Ibidem*. pp.94-95. Las cursivas son nuestras.

²⁰⁹ Para un estudio sobre la actividad periodística de Alejo Carpentier y el papel de sus crónicas en relación con el afrocubanismo, véase: Barbería, Graciela. «Las crónicas parisinas de Alejo Carpentier: 1928-1938». En línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_290.pdf; y Gelado, Viviana. «La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier». En línea: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1420>.

americano, declara la voluntad de hacer un arte *autóctonamente americano, en un todo independiente del europeo*:

*Arte nuevo, procedimientos nuevos, mejor dicho, Arte Americano, procedimientos americanos, sensibilidad, formas, medios de expresión nuevos, americanos, pero inspirados en el más pleno y sincero sentimiento artístico, música, arte, emoción ante todo, modernidad, mejor dicho, actualidad en la sensibilidad y en el lenguaje, no modernismo a outrance ni música para épater le bourgeois; si responde a un momento apropiado en su manifestación, si la más pura y honrada sinceridad en la exposición del sentimiento anima al compositor, puede en ocasiones el más sencillo acorde perfecto ser infinitamente superior en poder expresivo, al más imponente rascacielos sonoro formado por cuartos de tono superpuestos*²¹⁰.

Una breve mirada revela tres aspectos centrales del argumento de Roldán: la defensa de los procedimientos americanos como verdaderamente nuevos; la necesidad de evitar determinadas categorías desgastadas (“modernismo a *outrance*”); la defensa de la sensibilidad actualizada y la sinceridad en la exposición del sentimiento como valores que superan el virtuosismo técnico. Nos detenemos en estas ideas y traemos a la luz el punto de vista de Nicolás Guillén. En la conferencia «Motivos literarios» formula opiniones claras sobre el vanguardismo. Después de manifestarse en contra del lugar común en la literatura y en el periodismo, el escritor destaca que:

Por supuesto que lo importante era, ante todo, la actitud. Desde entonces, *el movimiento de renovación no ha cesado un instante*, y aunque la onda con que el mar nos contagia es débil, no cabe duda de que la América sacude también su capa postiza de estrellas apagadas. Y acaso en nosotros todo ello se traduzca algún día en un sismo que arranque de cuajo las viejas montañas y nos ponga en el camino de un *arte autóctono*. De un *arte americano capaz de vivir independientemente, nutriéndose de su propia y rica savia*²¹¹.

Es relevante cómo Guillén vincula la renovación (incesante) a la búsqueda de un arte autóctono. Como vimos, en el inicio de su carta, Roldán expresa una idea muy similar. Lo que complementa el músico es que el arte americano debe ser continental y, asimismo, buscar una aceptación universal.

En consonancia, de acuerdo con la crítica son incuestionables las correspondencias entre las obras de estos autores y la renovación estética. En este sentido, Ángel Augier, en «Nicolás Guillén: esquema de la evolución estético-ideológica de su poesía», asegura:

En sentido general, es indudable que la obra poética madura de Nicolás Guillén comienza con los «Motivos de son» (1930), *como resultado de su asimilación de las*

²¹⁰ Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y literatura, 1977. pp.167-168. Las cursivas son nuestras.

²¹¹ En Augier, Ángel. *Nicolás Guillén: estudio biográfico-crítico*. La Habana: Unión, 1984. p.113.

tendencias renovadoras del vanguardismo, después de haber renegado de sus versos juveniles de filiación modernista, reunidos en un volumen titulado *Cerebro y corazón* (1923), que prefirió mantener inédito²¹².

Por otro lado, Nancy Morejón en *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén* sustenta que *Motivos de son* propone una vanguardia literaria que escapa a los límites de una definición académica del término. Con esta afirmación niega la reducción del vanguardismo cubano a la lírica de autores como Manuel Navarro Luna y Félix Pita Rodríguez. Al mismo tiempo, defiende el vínculo con los movimientos europeos y distingue la obra del poeta de los impulsos vanguardistas agrupados en torno a la *revista de avance*: “La vanguardia en Guillén existe en la medida en que su verso es ruptura y fundación, voluntad de estilo y afirmación rebelde del carácter nacional”²¹³. Para Morejón, en *búsqueda de una expresión poética cubana*, Guillén “*asume una nueva actitud ante la lengua, la que implica revolución estilística, literaria y social*”²¹⁴.

Las coyunturales pugnas en torno a los vanguardismos ganan un acento particular en Cuba gracias al diálogo entre las consideradas poesías pura, social y negra. Sobre el tema, Roberto Fernández Retamar, en «La poesía vanguardista en Cuba» es categórico al insistir en el sentido transitorio de las transformaciones poéticas:

El vanguardismo, *entendido como el resumen de los ismos europeos*, tuvo en nuestra poesía *una vida efímera*, un consciente sentido de tránsito hacia nuevas formas. [...] Como resultado del aliento de renovación que trajo consigo, la poesía cubana se dirigió por dos vías fundamentales: la poesía pura y la poesía social, que tuvo en la poesía negra un vigoroso representante del modo nacional²¹⁵.

Más allá de la problemática evolución del vanguardismo que propone Retamar, su posicionamiento confirma la diferenciación que Morejón había esbozado. En Cuba, el término “vanguardia” es frecuentemente dirigido a los impulsores de las revistas y de los manifiestos. Respecto a las obras, el movimiento se vincula a menudo con la poética de Navarro Luna y Pita Rodríguez que, de acuerdo con Retamar, son exponentes de dos direcciones del vanguardismo: como trasunto del ultraísmo español; como expresión de una pura fluencia emocional cercana al superrealismo²¹⁶. Teniendo como referencia

²¹² En *Lo que teníamos que tener: Raza y revolución en Nicolás Guillén*. Jerome Branche (edit). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, 2003. p.43. Las cursivas son nuestras.

²¹³ Morejón, Nancy. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Unión, 1982. p.164.

²¹⁴ *Ibidem*. p.165. Las cursivas son nuestras.

²¹⁵ En *Los vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas (serie valoración múltiple), 1970. p.325. Las cursivas son nuestras.

²¹⁶ *Ibidem*. p.324.

estos debates, es posible afirmar que Nicolás Guillén, a pesar de su indudable cercanía con la renovación estética, *no se alinea* con el vanguardismo cubano. Uno de los factores que define este distanciamiento es la falta de participación en la *revista de avance* –como constatan tanto Retamar como Celina Manzoni²¹⁷– y la no adhesión a los manifiestos publicados en la época como «La protesta de los trece» (1923), «Al llevar el ancla» (1927) y la «Declaración del grupo minorista» (1927). No obstante, independientemente de la filiación al vanguardismo, la poética de Guillén está estrechamente asociada a la poesía negra y social. Asimismo, como se hizo evidente, opiniones críticas muy recientes corroboran la relación entre renovación artística y nacionalismo en su producción poética.

Polémicas en torno al folklore

Al calor de la lucha por los nuevos derechos republicanos y en respuesta a la dramática segregación racial que seguía imperiosa, un sector de la intelectualidad cubana tomó la iniciativa de rescatar el patrimonio cultural de raíces africanas. En este sentido, en 1927, Fernando Ortiz promueve importantes cambios en la Sociedad de Folklore –que había sido fundada cuatro años antes gracias a su gestión con la idea de un proyecto multidisciplinario nacional con el que se aspiraba a crear redes de trabajo intelectual rudimentarias que pretendían unir, paulatinamente, filiales en ciudades y pueblos de las provincias. En este momento la recuperación del legado de los antiguos esclavos se convirtió en la prioridad de los miembros de esta agrupación y sus simpatizantes: “Según el censo de 1919, quedaban aproximadamente dos mil setecientos «negros de nación» (los africanos) con edades muy avanzadas. Había que apurarse, además de trabajar con los hijos y nietos de ellos”²¹⁸. Asimismo, antes de esta transformación de la Sociedad, se realizó un debate en torno a la publicación del artículo «Cuentos afrocubanos» en el que Ortiz declaraba: “Los negreros, cuando trajeron a Indias sus costosas *piezas de ébano*, no pudieron quitarles la savia que en ellos corría; no pudieron traer de sus esclavos sólo sus cuerpos y no sus espíritus. Los africanos trajeron consigo su cultura y trataron en su añoranza cruel de mantenerla y

²¹⁷ En *Un dilema cubano: nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2001. p.234.

²¹⁸ En Cairo Ballester, Ana. «Nicolás Guillén y las polémicas sobre la cultura mulata». En *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín (coord.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004. p.179.

transmitirla a sus hijos”²¹⁹. Al presentar el conjunto de fábulas, leyendas, rapsodias, cantos, mitologías, cosmogonías filosóficas, ritos de los cultos, conjuros de los hechiceros y “los cuentos con que las madres entretejían a sus hijitos y se les inculcaban las enseñanzas y consejos del saber popular”²²⁰; el antropólogo iba más allá de un rescate genérico de la cultura africana. Con esta iniciativa, se proponía un acercamiento profundo y, a la vez, muy práctico a las comunidades afrocubanas, respetando, simultáneamente, su legado ancestral.

Es posible que esta iniciativa no estuviese libre de contradicciones²²¹. No obstante, es innegable que el gesto de Ortiz iba en la dirección contraria a la tendencia de Sánchez de Fuentes –muy influyente en los estudios folklóricos. Con foco en el desarrollo musical del país, el renombrado estudioso había organizado, entre 1923 y 1924, conciertos de música típica o popular que servían de promoción a las tesis de su libro *El folklore en la música de Cuba*. Esta investigación desconsideraba del legado musical cubano la rumba, el guaguancó, la conga (entre otros) porque los “ritmos bárbaros” evocaban lo africano-extranjero a la idiosincrasia nacional. Al mismo tiempo, Sánchez de Fuentes proponía como prioridad el perfeccionamiento técnico en la interpretación de la música “típica”. Sobre esta iniciativa, Carpentier comentó lo valioso de estudiar “la música criolla” con un concepto “más científico”, “más musical”. Empero, en el mismo artículo – «En perspectiva. Un concierto típico cubano», publicado en el periódico *La Discusión*, el dos de agosto de 1923– defendía que el reconocimiento de la originalidad del folklore, de la belleza de las melodías y de los efectos armónicos así como la riqueza de ritmos, frases y tonalidades de la música cubana: “Todo eso podía ser inacabable fuente de inspiración para el talento de un compositor que se aplicara en estudiar y «trabajar» los cantos populares *siguiendo todos los recursos de la armonía moderna*”²²².

²¹⁹ *Ibidem.* p.178.

²²⁰ *Ibidem.*

²²¹ En su investigación Ballester señala que los prejuicios culturales racistas defendidos como legítimos en todas las instancias sociales podían deslizarse hasta proyectos de justicia cultural, como era la Sociedad de Folklore. Como ejemplo ilustrativo menciona que en el «Acta número 1» que inauguraba las actividades de la organización se defendía: “El estudio descriptivo, encaminado a un fin de verdadera terapéutica social, de ciertas prácticas morbosas, como los actos de brujería y ñañiguismo, en que, en forma tan expresiva, se manifestaba la baja vida popular”. En *Archivos del Folklore Cubano*, nº 1, 1924. *Ibidem.* p180.

²²² p.3. Las cursivas son nuestras. En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: José Martí, 2008. pp.25-39.

Con esto es posible concluir que la división entre los folkloristas corroboraba la polarización de la sociedad cubana sobre la inclusión del negro. Al mismo tiempo, los debates sobre el folklore estaban estrechamente vinculados a la disputa por los principios de la renovación del arte musical cubano.

Motivos de son en los años 30

Controversia y popularidad

Es significativo que *Motivaciones: lecturas sobre Motivos de son* –recopilación del 2008 que pretende reunir los textos críticos más relevantes sobre el poemario– inicie con el artículo del investigador cubano: «El debate sobre *Motivos de son*, según Fernando Ortiz». En la nota de *Archivos del Folklore Cubano*, del volumen de julio-septiembre de 1930, el antropólogo había divulgado la polémica entre Nicolás Guillén y el influyente periodista Ramón Vasconcelos que se opuso gravemente al contenido y forma de los poemas. No obstante, este texto también registraba que antes de la crítica negativa, Vasconcelos concedía importantes elogios al poemario: “He leído –mejor diría he cantado– los «Motivos de son» de Nicolás Guillén. Están bien, porque hay en ellos sabor folklórico, criollo, afrocubano, del patio; sabor a guanábana, a mamey, a mojo agrio, a ron. Están bien porque son el producto espontáneo de la tierra natal, todo atavismo, sensualidad y sol a plomo”²²³. La alusión a lo telúrico, apelando a poderosas metáforas del gusto y de lo visual, refuerza la unanimidad sobre el importante vínculo entre los poemas y el “folklore” cubano. Por otro lado, en el artículo publicado en *El país* el seis de junio de 1930, el periodista, luego de describir extensamente el son y de afirmar su amor por lo vernáculo, enjuicia:

El son no necesita ser un medio de protesta social. Si pierde la sal del despropósito y la intención picante, se hace culto, entra en las antologías, se descubaniza y el día menos pensado nos lo ofrecen como un género de importación extranjera. [...] Lo criollo, lo afrocubano, lo afrocriollo, o como decía mi elocuente amigo Chalequile, lo «afrolatino», debe conservar su carácter²²⁴.

De entrada, el argumento de Vasconcelos expresaba dos grandes inconsistencias: el alegato sobre la “pureza” de lo propiamente cubano; la defensa de que el son, con su

²²³ En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre motivos de son*. La Habana: Editorial José Martí, 2008. p.25.

²²⁴ *Ibidem*. p.28.

singular trayectoria, no podía ser un medio de protesta social. Vasconcelos seguía advirtiéndolo que Guillén, “poeta de numen bien enfrenado”, como un “*pure sang* de carrera”, no debía darle el brazo a la musa callejera, fácil, vulgar y descoyuntada. Antes, como anticipamos, el periodista había analizado extensamente el son comparándolo al blues de Estados Unidos y a otros ritmos como la guajira, la guaracha, el bolero y la rumba. Desde su perspectiva era preciso reconocer que el “nuevo género” –a diferencia de la tradicional música popular– había adquirido en La Habana: “malicia y manía de filosofar las trivialidades del barrio bajo”. De este modo, evidentemente, su evaluación reforzaba las hipótesis de Sánchez de Fuentes sobre la irrelevancia de lo africano en la constitución de la música cubana que, en contrapartida, habría recibido una influencia determinante de la herencia indígena: “[el son] Imaginación vivaz, *que no ha producido un mal cacharro de alfarería*, ni tallado a cuchilla un trozo de nuestra magnífica madera, *ni modificado el sistema de construcción del siboney*, pero que ha inventado el «rascabucheo»”²²⁵. Al mismo tiempo, el periodista insinuaba oportunismo político y estético por parte de Guillén y, apelando a los versos del motivo «Sigue», instruía categórico sobre la poética del compositor: “Camina caminante,/sigue;/no la mires si te llama,/sigue;/acuérdate que ella es mala,/sigue. Ajusta el paso a ese tiempo de son y siga escribiendo poetas humanos, hondos y de ahora”²²⁶. Como es notorio, en el desenlace de su artículo, Vasconcelos travestía la sutil presencia femenina del poema en la peligrosa musa callejera.

En las apreciaciones del periodista se desvelaba su posición política. Porque, si los areítos fueron apropiados por los monjes católicos y se convirtieron en instrumento de evangelización; la música negra, de acuerdo con fuentes oficiales –los registros de las catedrales, por ejemplo– siempre fue asociada a ritmos poco elaborados y lascivos²²⁷. Sobre la controversia con Vasconcelos, Fernando Ortiz concluía:

Estos juicios son encomiásticos para el estro de Guillén, que tan íntimos tratos, amorosos y creadores, ha tenido con la musa popular, pura y fecunda cual ninguna. Pero Guillén discrepa de Vasconcelos, quien lo llama a más avanzadas y universales concepciones, y replica muy sesudamente, y con humorismo fino, en un artículo «Sones y soneros», en *El país* (12 junio 1930). Lo reproducimos casi íntegramente, desde el renglón que ahora viene²²⁸.

²²⁵ *Ibidem.* p.26. Las cursivas son nuestras.

²²⁶ *Ibidem.* p.29.

²²⁷ Con respecto a este debate, véase el capítulo II «Siglos VXII y XVIII» de Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 2004.

²²⁸ *Ibidem.*

En consonancia con la observación de Ortiz, Guillén iniciaba su artículo-respuesta defendiendo la inspiración popular: “A través de todo el artículo de Vasconcelos corre, como un estremecimiento, el temor de que yo me dedique ahora a la cómoda labor de fabricar letras para nuestros célebres sextetos, sin más ambición que la de ser uno más en esos típicos conjuntos musicales. [...] *Me apresuro a confesar que no aspiro a tanto*”²²⁹. Con esta declaración se confirmaba que lo popular y lo masivo no tenían un valor negativo para Guillén. Esta idea se refería tanto a los debates internos de la “cubanidad” como a una democracia literaria que estimulaba la inclusión de nuevos materiales y procedimientos estéticos en conexión con nuevas formas de apropiación de “lo literario”.

Así como era relevante incluir el negro y el son en la poesía, llama la atención la repercusión pública que generaron estos debates en revistas y periódicos de gran circulación. También se realizaron conferencias públicas y Guillén recibió un amplio apoyo de prominentes intelectuales. Sobre el posicionamiento de los escritores, el poeta aseguraba: “La reacción de la mayoría fue generosa. Por ejemplo, Ballagas me escribió una carta emocionada y emocionante; Pedroso, Marinello, Suárez Solís, Florit, Navarro Luna, Fernando Ortiz, Augier, el propio Mañach. No sé, no sé...Hubo también burla y chacota, movida por gente ignorante o cobarde”²³⁰. En cuanto a las reacciones negativas el poeta aludía a un sector de la comunidad negra que se sintió ofendida por lo que Guillén llamó de “discriminación literaria”. Por otro lado, la opinión positiva reconocía en los poemas el gran mérito de promover una forma particular de acercamiento entre lo literario y lo popular –lo que también remitía a “folklore” y “espíritu nacional”. Gracias a esta característica, la publicación de *Motivos de son* le aseguró una amplia popularidad e imprimió un sello distintivo en su carrera poética. No obstante, en la temprana respuesta a Vasconcelos, el poeta se apresuraba en decir que estos versos no eran más que una contribución a la poesía y al ritmo popular de Cuba y que constituían tan solo una parte –muy exigua– de su obra. Efectivamente, en *Sóngoro cosongo* –el segundo poemario que ya se gestaba– la prosodia popular y el son pierden fuerza, lo que demostraba un importante cambio de actitud poética respecto a los dos recursos fundamentales de los *Motivos*.

²²⁹ Guillén, Nicolás. «Sones y soneros». En *Prosa de prisa, 1929-1972* [I]. Ángel Augier (comp, pról y notas). La Habana: Arte y literatura. 1975-1976. p.20.

²³⁰ En Morejón, Nancy. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* (serie valoración múltiple). La Habana: Casa de las Américas, 1974. p.XX.

Motivos del “pueblo” (negro)

Retomemos el artículo «Sones y soneros» con una de las explicaciones de Guillén sobre la composición del poemario:

Aunque a Vasconcelos le han parecido muy fáciles, a mí me costaron muchísimo trabajo, porque pretendí comunicarles una ingenuidad de técnica que nunca he tenido y una frescura de motivación que les era necesaria. A pesar del tiempo que esa tarea me ganó, ni la ingenuidad ni la frescura han sido tantas que disimulen el origen de los poemas. Y yo sí quería hacer algo verdaderamente popular. Algo que fuera como el son de los que protestaron contra el son. ¿Usted no conoce ese cuento, Vasconcelos? ¿Sí? Y el lector también, ¿no es eso? Pues de todos modos voy a referirlo²³¹.

Como se revela, la gran estrategia de creación de los *Motivos* había sido combinar la “ingenuidad técnica” con el “origen popular” que los personajes y situaciones estampaban en los poemas. Además, a través de la poesía se establecía una relación fundamental con el “nuevo ritmo musical de Cuba”. La anécdota que recupera Guillén enfatiza estas ideas. El son de los que protestaban contra el son cuenta la historia de un grupo de negros que, enemigos del ritmo, temían que esa música constituyera una deshonra “para la raza”. Para impedir esto, se reúnen en asamblea. No obstante, al llegar al último negro, el poeta constata que los demás habían “levantado” un “son” formidable, en coro unánime y caliente: “¿Uté ta confomme?/Sí, señó;/¿Uté ta confomme?/Sí, señó;/¿Uté ta confomme?/Sí, señó...”. Sobre el acontecimiento, concluye categórico: “¡Afortunadamente, aquellos desdichados no habían podido desmentirse!”²³². En consonancia con esta metáfora de composición –el poeta pretendía (nada menos) que asegurar en su poesía el poder de inmersión en el imaginario popular que se expresaba en la anécdota– Fernando Ortiz recupera un artículo de M. Sire Valenciano, compañero de raza, juventud y gusto de Guillén que, en su conclusión, estimula a la población negra a asumir los *Motivos* como genuinamente suyos: “¡Cántame a ritmo de *son*, hermano negro, los poemas de Nicolás Guillén o la gesta de tu vida...!”²³³.

A pesar de todo esto, es sabido que el poeta trató de desvincular su concepción político-estética de una causa exclusivamente negra. En este sentido, en una entrevista de Nancy Morejón, se niega a asumir “el rótulo” del movimiento de la negritud ya que,

²³¹ Guillén, Nicolás. *Prosa de prisa, 1929-1972* [I]. Ángel Augier (comp, pról y notas). La Habana: Arte y literatura. 1975-1976. p.21.

²³² *Ibidem*. pp.21-22.

²³³ En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre motivos de son*. La Habana: Editorial José Martí, 2008. p.35.

con esta tendencia, “pasa lo mismo que con el realismo socialista, sobre el cual todo el mundo ofrece una explicación distinta”. En esta ocasión, además de negar la filiación a un movimiento específico –una constante en su posicionamiento–, Guillén remarca el vínculo inmanente entre raza y clase: “[...] yo creo que la negritud tiene su explicación en la lucha de los negros oprimidos, alienados y negados, contra el imperialismo representado por norteamericanos, franceses, ingleses, holandeses, es decir, por hombres blancos, que los oprimen, alienan y niegan, por ejemplo, en África”²³⁴. Hijo de la esclavitud, el problema racial era, en el momento de la publicación de los *Motivos*, una de las manifestaciones de la lucha de clases. No obstante, el poeta tenía otra importante razón para expandir la significación de sus poemas, más allá de la causa negra. Como declara en la entrevista «Ha surgido el poeta del son», publicada por el periódico *La semana* el seis de mayo de 1930, se pretendía, con los *Motivos de son*, captar el “espíritu del alma popular cubana”: “[...] en lo que se refiere a la orientación de mi poesía, creo que al fin me he encontrado. Me encanta el estudio del pueblo. La búsqueda de su entraña profunda. La interpretación de sus dolores y sus goces”²³⁵. En correspondencia con este objetivo, así como indicaba la relación entre segregación racial y social; hablar de “pueblo” le exigía una aproximación a “lo negro”. En este sentido, en la conferencia «Motivos literarios», se refiere (una vez más) a la búsqueda del alma popular:

Fue, pues, respondiendo a esta idea que *yo quise hurgar un tanto en las cosas del pueblo cubano, para captar lo que hubiera en ellas de inconfundible y vigoroso*. Para nadie es cosa de mucho asombro saber que en una tarea de esta índole, a poco que se raje el suelo en busca de la entraña caliente, lo primero que salta en Cuba a nuestros ojos es el negro. *El negro, que le da color y personalidad a la población cubana*. Al artista le sucede entonces como a ciertos arqueólogos entregados a la devastación científica de la tierra en búsqueda de ciudades olvidadas: que hallan a muchos metros hacia abajo las raíces frescas de cuando está brillando arriba²³⁶.

Como defendía Guillén, en aquellos tiempos la población negra también representaba lo más inconfundible y vigoroso del pueblo. Era –para los intelectuales que luchaban por un nacionalismo más inclusivo– lo que imprimía personalidad a los habitantes de la isla. Sin embargo, tanto los miembros del Club Atenas –que reunía la aristocracia negra de La Habana– como importantes sectores sociales se oponían a los *Motivos*:

²³⁴ Morejón, Nancy. «Conversación con Nicolás Guillén». En *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas, 1974. p.44.

²³⁵ Augier, Ángel. *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*. La Habana: Unión, 1984. p.109.

²³⁶ *Ibidem*. pp.113-114. Las cursivas son nuestras.

Les era imposible entender que yo no venía a crear una «discriminación más», que *no se trataba de una poesía negra frente a una poesía blanca, sino de la búsqueda de una poesía nacional mediante la expresión artística de todo el proceso social cubano*, desde la llegada de los primeros esclavos africanos hasta nuestros días, *su lenta fusión no sólo física, sino espiritual. Al fin gané la pelea*, y fue muy útil para mí la carta que en 1932 me envió don Miguel de Unamuno desde Madrid²³⁷.

Como manifestaba el poeta, se trataba de una disputa de posicionamientos que tuvo lugar a través de poemas, músicas, entrevistas, artículos y conferencias. En esta batalla simbólica, la aproximación a los “personajes cotidianos” era un instrumento fundamental, como se afirma en «Sones y soneros»: “Entre nosotros, donde a menudo no pensamos más que con cabezas de importación, precisa cierto heroísmo para aparecer con unos versos primarios, escritos en la forma en que todavía hablan – piensan– muchos de nuestros negros (y no pocos blancos también), y en los que se retratan tipos que a diario vemos moverse a nuestro lado”²³⁸. Estaba claro: la intención del poeta era acercarse “a lo más esencial de la cultura cubana” encarnado ahora en “lo popular” y “lo negro”. De esta forma garantizaba “estar en la avanzada” desde el punto de vista estético y, al mismo tiempo, contribuir a la indagación del nuevo espíritu nacional –en un aspecto predominantemente político-ideológico. Con el mismo propósito, Guillén sustentaba el mérito de los *Motivos* apoyándose en la representatividad de lo popular –por lo tanto, cubano:

De esos académicos, algunos censuran la forma de los *Motivos de son*. Dicen que no existe ese lenguaje en ningún sector de nuestra raza. Esos son sordos que no quieren oír. Pero la emoción de esos poemas no está sólo en su prosodia, que es local habanera, sino *en su sentimiento, que es cubano*, pues lo mismo reacciona en presencia de ellos un pinareño que un camagüeyano o un oriental. Otros guardadores del prestigio negro alegan que lo detestable es la actitud bajuna de sus personajes y deducen que con ello se quiere pintar toda una raza. Esto denuncia en tales individuos una ausencia lamentable de sentido del límite. Y quizás toda esta algarabía no tiene consuelo más que para algunos quizás demasiado optimistas como yo...²³⁹

En consonancia, en las palabras de apoyo de Fernando Ortiz se advierte el reconocimiento de que los poemas fueron capaces de responder a los objetivos señalados por el poeta:

Los versos de Guillén no son folklóricos en el sentido de su originalidad, pero lo son en cuanto traducen perfectamente el espíritu, el ritmo, la picaresca y la sensualidad de las producciones anónimas. Pronto esos versos pasarán al repertorio popular y se olvidarán

²³⁷ *Op. Cit.* 234. p.21. Las cursivas son nuestras.

²³⁸ Guillén, Nicolás. *Prosa de prisa, 1929-1972* [I]. Ángel Augier (comp, pról y notas). La Habana: Arte y literatura. 1975-1976. p.21.

²³⁹ Augier, Ángel. *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*. La Habana: Unión, 1984. p.111.

quizás quien sea su autor. *Y acaso este sea el mérito mayor de su obra: ¡apoderarse del alma popular como nacida de ella misma*²⁴⁰.

Además, en la misma introducción de *Archivos del Folklore Cubano*, se afirmaba que el porvenir cubano –en el arte como en todo– no estaba en repetir la suave melopeya del pasado, sino en crear y recrear de uno a otro momento la fuerte melodía de la vida que brota sin cesar: “*El alma cubana hallará una y otra vez su fuerza en los brazos amorosos de su pueblo*, abandonándose a sus amores e iluminándolos con toda la luz del mundo”²⁴¹. No obstante, en 1930, los versos de Guillén (todavía) reflejaban un momento de la poesía popular con la que el pueblo traducía sus sentimientos más espontáneos, “extravasándolos de los moldes cursis y vulgarotes de la vieja y presuntuosa cacharrería”²⁴². Aun así, en dirección opuesta al comentario de Vasconcelos, Ortiz defendía la permanente transformación de la tradición y autorizaba el poemario por su correspondencia, aunque prematura, con lo popular y folklórico.

En una charla en el Lyceum de Cuba Guillén relacionaba la composición de *Motivos de son* a una experiencia onírica:

El nacimiento de tales poemas está ligado a una experiencia onírica de la que nunca he hablado en público y la cual me produjo vivísima impresión. Una noche –corría el mes de abril de 1930– habíame acostado ya, y estaba en esta línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela (...) cuando una voz que surgía no sé dónde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras: *negro-bembón*. ¿Qué era aquello? Naturalmente no pude darme una respuesta satisfactoria, pero no dormí más. La frase, asistida de un ritmo especial, nuevo en mí, estúvome rondando el resto de la noche, cada vez más profunda e imperiosa: *Negro bembón/ negro bembón/ negro bembón (...)*. Me levanté temprano, y me puse a escribir. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos: *¿Por qué te pone tan brabo,/ cuando te disen negro bembón,/ si tiene la boca santa,/ negro bembón?* Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo. A la tarde ya tenía un puñado de poemas –ocho o diez– que titulé de una manera general *Motivos de son...*²⁴³

La valoración del inconsciente como espacio de construcción de saber remite al surgimiento del movimiento irracionalista que Ángel Rama, en *Transculturación narrativa de América Latina*, conecta con la modernización de principios del siglo XX y la Primera Guerra Mundial: “De esas aportaciones, ninguna más vivamente incorporada a la cultura contemporánea que una nueva visión del mito, la cual, en

²⁴⁰ En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: Editorial José Martí, 2008. p.44.

²⁴¹ *Ibidem*. p.45. Las cursivas son nuestras.

²⁴² *Ibidem*. p.46.

²⁴³ Augier, Ángel. *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*. La Habana: Unión, 1984. p.103.

algunas de sus expresiones, pareció sustitutiva de las religiones que habían sufrido honda crisis en el XIX”²⁴⁴. Sobre el mismo tema, Rama también indica el cambio operado en las ideas de los estudiosos, de acuerdo con lo que anunciaba Mircea Eliade, hacia 1962: “En vez de tratar como sus predecesores, el mito en la acepción usual del término, esto es, en tanto “fábula”, “invención”, “ficción”, lo ha aceptado tal como era comprendido en las sociedades arcaicas, donde el mito designa, por el contrario, una “historia verdadera” y, lo que es más, inapreciable, por ser sagrada, ejemplar y significativa”²⁴⁵. Por otro lado, según los términos de Julio Ramos, la recuperación del mito y la imaginación revela una política-estética latinoamericanista:

Inventar la tradición, el origen; “recordar” el pasado de la ciudad, mediar entre la modernidad y las zonas excluidas o aplastadas por la misma: ésa será una de las grandes estrategias de legitimación instituidas por la literatura moderna latinoamericana a partir de Martí, porque en la literatura, como sugiere Martí en “Nuestra América”, habla el “indio mudo”, el “negro oteado”. La literatura, en efecto, se legitima como lugar de *lo otro* de la racionalización²⁴⁶.

Paralelamente, una serie de intelectuales abordaron los poemas poniendo énfasis en la relación con “lo popular” y “lo negro”. Entre ellos, es destacable la presencia de Juan Marinello, que había participado de la «Protesta de los Trece», sido miembro del «Grupo Minorista» y del «Movimiento Veteranos y Patriotas» y militante activo en la lucha en contra los gobiernos de Alfredo Zayas, Gerardo Machado y Carlos Mendieta. En su meditación sobre el desarrollo poético en Cuba durante 25 años, Marinello introduce varios reparos a la difusión de la llamada poesía negra. En este debate afirma que si por un lado el negro ha de ser elemento inseparable del arte cubano, por otro: “El peligro mayor de la poesía negra está en que se convierta, por imperativo de nuestra frivolidad y por la fuerza irresistible del bongó, en divertimento aplebeyado, un arte sin raíz humana, en cosa juguetona y trivial”²⁴⁷. En el mismo texto advierte que sentirse ligero y potente, alegre y saludable –características que son propias de la población negra– la distrae a veces de su ubicación trágica, ya que, “quien canta su mal espanta...”. Como explica enseguida, su preocupación es aislar “las corrientes traidoras” para que lo afrocubano “diga su espíritu enteramente”. Con este objetivo sustenta que: “Lo negro, embocado por nuevos senderos, puede ser el mejor aporte para

²⁴⁴ Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1985. p.50.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Caracas: El perro y la rana, 2009. p.224.

²⁴⁷ *Literatura hispanoamericana. Hombres, meditaciones*. México: Ediciones de la Universidad Nacional de México, 1937. p.137.

una universalidad hecha de tensas energías criollas, oportunidad para el artista nuevo y para el hombre pleno”²⁴⁸. Al mismo tiempo, luego de las críticas, asegura que la poesía negra “ya había dado obra de valor permanente en Cuba”. En este sentido, subraya el valor de Alejo Carpentier y Ramón Guirao –por la responsabilidad de iniciar esta tendencia– y remarca el papel de Emilio Ballagas y Nicolás Guillén que imprimieron altura y transcendencia al “lirismo afrocriollo”. Sobre el último autor, afirma:

Sus *Motivos de son* fueron en este aspecto [la traducción criolla del ritmo africano] hallazgo y triunfo singulares. El perfil de alborotada elegancia del negro habanero ha sido apresado por Guillén en muy bellos romances, a los que sólo habría que objetar el recuerdo de García Lorca. [...] Los poemas recientes de Guillén, por esa superación sorprendente que decimos, no resisten ya la calificación de poesía negra. Son obra revolucionaria de la mejor condición, en que la voz y el aliento afrocriollo son costados de la rebeldía popular y afluentes de la gran voz colectiva²⁴⁹.

Como se desvela, Marinello se posiciona frente a las tendencias “distorsionadoras” del negrismo que propagaban “un tratamiento pintoresco del personaje y universo cultural negro” y enfatiza el tratamiento diferenciado del tema por Nicolás Guillén ante su contexto de producción.

En 1972, en un artículo publicado por *La Gaceta de Cuba* (nº4, La Habana, julio), «Nicolás Guillén. Idioma y mensaje», Marinello vuelve a comentar los *Motivos de son*: “En el enjuiciamiento de aquella sorpresa se marcaron dos líneas diferentes: de una parte la que miraba el hallazgo como una *afortunada captación del ingrediente negro* y, de otra, la que descubría, bajo el ritmo recién apresado, *no lo afrocubano, sino lo cubano en una de sus vertientes esenciales*”²⁵⁰. En este artículo, el intelectual sigue defendiendo que los que consideraban los sones como simple encuentro de expresión vernácula se equivocaban, pues no advertían en ellos una íntima dimensión: “El poeta que hurgaba en la entraña de nuestro decir lo hacía *desde arriba a través de una maestría expresiva*, creadora, en que resonaban *lecturas ilustres* y meditaciones de vuelta”²⁵¹. Con esta aseveración Marinello establecía una importante relación entre la expresión de “lo negro” en la poética de Guillén y el “alto valor erudito” de su poesía.

Rafael Suárez Solís, en «Ritmo de semilla», artículo publicado en el *Diario de la Marina* el ocho de agosto de 1930, también se preocupaba por diferenciar lo «típico» de lo «pintoresco». Desde su perspectiva, el negro en Cuba ya se había integrado a la

²⁴⁸ *Ibidem.* p.139.

²⁴⁹ *Ibidem.* pp.140-141.

²⁵⁰ p.4. Las cursivas son nuestras.

²⁵¹ *Ibidem.* Las cursivas son nuestras.

conducta social. En este sentido, emite un comentario favorable a los poemas que refuerza esta idea: “Los *Motivos de son* no pertenecen a esa superficie pintoresca que llamaría la atención del distraído curioso que es Paul Morand, por ejemplo. Lo que tienen de color estos versos no procede de lo pintoresco, sino de lo psicológico, al extremo de *no caracterizar a un poeta negro, y sí, simplemente, a un poeta cubano*”²⁵². En el mismo debate, Emilio Ballagas, en una carta a Nicolás Guillén del 11 de mayo de 1930, destaca cómo, a pesar de los intentos y aciertos de artistas anteriores, “ninguno había encentrado con tanta precisión dentro del círculo de lo popular”:

Cosas fuertes y no finas necesitamos en América, para crear América, para crear de veras Nuevo Mundo. Qué gran lección da Ud. a todo negro cuando dice: «No te pongas bravo, negro bembón, cuando te digan negro bembón». Eso es. No te pongas bravo, si tienes la boca santa, la boca virgen de gorgorito italiano, la boca nueva que habrá de decir la palabra de dos continentes –África y América– incomprendidos y explotados. Por esa «bemba santa», va ahora a hablar una raza para decir toda su alegría niña y todo su dolor ancestral²⁵³.

Ayudar a crear América con una nueva visión del negro. Además de esta gran tarea, los poemas de Guillén estaban destinados a “hablar en negro de verdad” –como anticipábamos con René Depestre.

En la misma perspectiva, Salvador Bueno, en «El movimiento poético «afrocubano» y Nicolás Guillén», texto leído en la *Conferencia Internacional sobre Nicolás Guillén*, realizada en La Habana en 1994, aseguraba:

Guillén dio voz y lugar, en sus primeros poemas negristas, a personajes que muy escasamente habían asomado en la poesía cubana. Eran negros de solar, cantantes, bailadores de rumba, etc. «Hablar en negro de verdad». Guillén efectuaba una toma de conciencia del valor estético de elementos preteridos, olvidados, en la literatura nacional. Destruía los estereotipos convencionales, mostraba una faceta de lo cubano que se quería ocultar, disimular, por los celosos defensores de la exclusiva ascendencia española, caucásica de nuestra cultura²⁵⁴.

De este modo, de acuerdo con la intelectualidad cubana, al combinar un tratamiento apropiado del tema negro con una poética de alto valor expresivo, capaz, asimismo, de acercarse a la “esencia” de la cultura nacional, Guillén aseguraba (no sólo en 1930) la popularidad y función social de sus poemas. En el mismo sentido, un mes después de la publicación de *Motivos de son*, el poeta festejaba su consagración en una

²⁵² En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: Editorial José Martí, 2008. p.49. Las cursivas son nuestras.

²⁵³ Guillén, Nicolás. *Epistolario de Nicolás Guillén*. Alexandre Perez Heredia (selec, pról y notas). La Habana: Letras cubanas, 2002. p.31.

²⁵⁴ *Op. Cit.*252. p.166.

carta a Langston Hughes: “El éxito de los *Motivos* ha sido formidable, toda la prensa de la isla se ha hecho eco de ellos, reproduciéndolos y comentándolos favorablemente, hasta el extremo de que mi popularidad ha aumentado considerablemente. ¡Un día de estos voy a aspirar a Representante a la Cámara!”²⁵⁵. Por otro lado, en conjunto con estos aspectos, el triunfo de los *Motivos* dependía de la participación del son como procedimiento estético. Porque, entre otras cosas, el “nuevo ritmo nacional” de Cuba era mucho más amplio que lo específicamente negro. Era capaz de metaforizar el mestizaje, característica fundamental de la “nueva cubanidad”.

Los Motivos de Roldán

Las musicalizaciones de Amadeo Roldán ofrecen una oportunidad única de analizar las formas de apropiación ideológica del signo cultural. En esta perspectiva, de entrada, es preciso recuperar la dialéctica entre la palabra y los demás signos no verbales que aseguraba Voloshinov. Según este punto de vista, si la palabra no es capaz de sustituir plenamente a cualquier otro signo ideológico –una imagen pictórica, un ritual religioso, una obra musical, un gesto cotidiano más simple–; simultáneamente: “No existe un solo signo cultural que, al ser comprendido y conceptualizado, quede aislado, sino que al contrario, todos ellos forman parte de la unidad de una consciencia estructurada verbalmente”²⁵⁶. Para Voloshinov, la palabra está presente en todo acto de comprensión e interpretación. Empero, si su investigación refuerza el poder del signo verbal en el proceso de percepción y difusión de las manifestaciones artísticas (y sociales); también es evidente que confrontar la palabra con la palabra –aunque sea la palabra rítmica de los *Motivos de son*– es un ejercicio muy distinto de la interpretación (narrativa) de un hecho sonoro. En este sentido, sobre la histórica diferenciación entre las artes, Solange Ribeiro de Oliveira en *Literatura e Música. Modulações pós-coloniais* destaca que:

Na linguagem literaria os estilos acabam por constituir normas, de definição às vezes imprecisa. Na música, pelo contrário, até o Romantismo, os contornos formais podem ser descritos com alto grau de precisão (ou baixo nível de ambiguidade); as generalizações baseadas nessas descrições formais assemelham-se muito mais a leis do que as normas flexíveis da forma literária²⁵⁷.

²⁵⁵ *Op. Cit.* 253. p.35.

²⁵⁶ Voloshinov, V. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Godot, 2009. p.36.

²⁵⁷ Oliveira, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música. Modulações pós-coloniais* São Paulo: Perspectiva, 2002. p.37.

Al mismo tiempo, la investigadora destaca que después del período romántico la falta de direccionalidad generada por la ruptura de la tonalidad impidió la creación de composiciones largas e incitó la búsqueda de apoyo extra-musical (como se denota en las alusiones poéticas de Schönberg). De acuerdo con su punto de vista, las evoluciones producidas en el campo de la música ya no permiten descripciones rigurosamente formales y puristas.

Estas observaciones suscitan una pregunta fundamental sobre la imponente mediación de la escritura-lectura sobre la escucha de una composición sonora. Tomando como punto de partida el valor ideológico del signo cultural y la omnipresencia de la palabra en todo acto de interpretación; la desconstrucción de una perspectiva formalista sobre el arte musical también implica reconocer la parcialidad de los discursos que la interpreta. En este sentido, nos parece evidente que los intelectuales cubanos cumplen un papel determinante en la re-significación de los *Motivos de son* –en consonancia con los ideales de la modernidad artística, del nacionalismo y con los propósitos político-estéticos de los autores.

Motivos de son, de Amadeo Roldán, es una obra para voz y 11 instrumentos: clarinete en *la*, clarinete en *si bemol*, trompeta en *do*, violín, viola, violonchelo, bajo, bongó, maracas, clave y cencerro; sobre la cual ha señalado el propio compositor: “*Motivos de son* es una colección de ocho canciones compuestas sobre los notables versos del mismo nombre escritos por el poeta Nicolás Guillén, justamente famoso por sus obras, especialmente por estos *Motivos de son*, verdaderas pequeñas obras maestras”²⁵⁸. La primera audición de los *Motivos* (completos) tuvo lugar en Nueva York, interpretada por la soprano Judith Litante, el 15 de abril de 1934. En Cuba, se escucharon dos de las musicalizaciones, «Negro bembón» y «Sigue...», el 28 de marzo de 1937, cantados por Lolita Pérez Moreno y dirigidas por Roldán, quien publica el comentario citado arriba, en las notas al programa del concierto de la Orquesta Filarmónica de Cuba. José Ardévol, en «Testimonio sobre la obra de Amadeo Roldán», también ofrece una definición inicial de las composiciones:

“[...] hay un trabajo instrumental elaborado, pero hay también un predominio de la melodía al servicio de la estructura del texto poético. Por lo conciso del tratamiento, por las apariciones sólo enunciadas de muy ricos elementos melódicos y rítmicos, por el

²⁵⁸ Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y Literatura, 1977. p.80.

modo de usar el pequeño conjunto instrumental en relación con la voz, esta partitura hace pensar en el puntillismo”²⁵⁹.

En consonancia con esta lectura, Zoila Gómez sostiene que: “la música trata de seguir el mismo espíritu que guió al poeta en su concepción original; por esto los acompañamientos son más bien sugerencias sintéticas de ritmos y combinaciones sonoras de nuestros grupos soneros”²⁶⁰. *Motivos de son* fue la única obra que Roldán vio editada durante su vida. Sin embargo, en Cuba, sólo se ejecutó una de las musicalizaciones en aquellos años, «Mulata», reproducida tempranamente en el suplemento de la revista *Musicalia* (La Habana, nº 17, 1932). Paralelamente, la publicación más extensa de la obra fue realizada por *New Music*, cuyo director era Henry Cowell: “En enero de 1934 se editaron tres de los *Motivos: Negro bembón, Ayé me dijeron negro, Sigue...*, en una versión para voz y piano; y en 1935, la obra completa en su forma original publicada también por *New Music* en sus «series orquestales»²⁶¹. Como destaca la biógrafa del compositor, no era un hecho menor que las composiciones circularan a través de esta entidad difusora de los trabajos de afamados músicos como Bartok, Berg, Casella, Chávez, Copland, Poulenc, Schönberg, Stokowski, Varèse, Webern, Weiss. Estos nombres que –según Gómez– “indicaban lo más representativo de la época y daban un muestrario de la variedad de tendencias que se movían en el tercer decenio del siglo XX”; confirmaban el tempranísimo prestigio internacional de la obra de Roldán. Considerado “a la altura de los grandes”, algunos críticos aseguraban su influencia sobre renombrados creadores extranjeros. En esta línea, Ardévol observa en *La música* que: “...compositores de otras latitudes, inclusive de la importancia histórica de un Varèse están en deuda con Roldán en importantes aspectos del tratamiento de la batería y en las concepciones nuevas relacionadas con la

²⁵⁹ *Ibidem*. p.79. *Puntillismo*: tendencia de la música contemporánea iniciada por Antón Webern. Melodía de timbres. El *melos* se desplaza de un instrumento a otro, produciendo la sensación de que la música está constituida por pequeñísimos puntos: de ahí el nombre. Sobre el procedimiento, Theodor W. Adorno, en *Escritos musicales V*, indica que el «Webern tardío» combina una inusitada densidad de las relaciones seriales con una rala simplicidad compositiva, comparable a la pintura de Mondrian: “Ya gracias a esta reducción fue su música muchas veces «puntillista»; por supuesto, incluso en las más austeras de sus obras difícilmente hay una nota que no produciría un sentido musical, aunque esquelético, sumamente preciso y perspicaz”. Madrid: Akal, 2011. p.137. Con ayuda de estas definiciones es evidente que Ardévol, al hacer referencia al puntillismo, no simplificaba la técnica musical empleada por Roldán en los *Motivos*. Es posible especular que, por un lado, se refería a cómo los instrumentos, en estas musicalizaciones, componían melodía; por otro, que aludía a la capacidad del músico de “combinar sensatamente entre sí escuetos sonidos”, habilidad atribuida por Adorno a los puntillistas sucesores de Webern. En *Ibidem*. p.660.

²⁶⁰ Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y Literatura, 1977. p. 80.

²⁶¹ *Ibidem*. p.83.

función de la percusión”²⁶². En una cita de Alejo Carpentier en la revista *Carteles* Varèse refuerza esta afirmación:

Ahora que ya voy conociendo la música cubana, afirmo que Amadeo Roldán es el primer compositor que tienen ustedes a la hora actual. No podemos menos que poner toda nuestra confianza en un músico que orquesta con tan pocas influencias exteriores, que maneja la batería con pasmosa habilidad, y da semejantes muestras de temperamento...He podido leer su partitura, y esta lectura reafirma mi opinión²⁶³.

Estas interpretaciones nos permiten indicar algunas características importantes de los *Motivos de son* de Roldán, de acuerdo con la perspectiva de los músicos y críticos musicales: los procedimientos privilegian el aspecto melódico, teniendo el texto poético como referencia; se incluyen una variedad de instrumentos (11), algunos de ellos, de procedencia afrocubana (bongó, maracas, clave y cencerro); su personalidad como músico cuenta con independencia técnica; y, finalmente, el compositor domina la ejecución de la batería con “pasmosa habilidad”. Este último aspecto merece una atención especial. De partida, sin duda, la consolidada formación musical de Roldán iniciada en Europa le proporcionaba la tan subrayada independencia técnica. Al mismo tiempo, la introducción de instrumentos de procedencia afrocubana en la música de cámara distinguía su actitud frente a otros renovadores. Incontestablemente, su maestría musical culminaba en la confluencia de estos dos aspectos en el momento de la realización musical.

Sobre las musicalizaciones, el punto de vista de Alejo Carpentier –una voz dominante en la construcción de los vínculos entre la modernidad artística “universal” y la renovación musical cubana– asegura los sentidos afrocubanos e innovadores que la obra del compositor continúa generando. En este sentido, son incontables las apreciaciones en las que se combinan la defensa de una “técnica musical” con la interpretación del significado de Roldán para la música nacional de Cuba y los movimientos de renovación que se expandían en todo el mundo. La importancia de la obra de Roldán para Carpentier también se expresa en un capítulo de *La música en Cuba* dedicado al compositor y a Alejandro García Caturla. En este apartado, Carpentier evalúa extensamente los *Motivos*:

Después de escribir *Curujey* (1931), sobre un poema de Nicolás Guillén, para coro, dos pianos y dos instrumentos de percusión, Roldán vio editados en Nueva York, en 1934, sus *Motivos de son*, con textos del mismo poeta. Ocho canciones para voz y once

²⁶² *Ibidem.* p.85

²⁶³ Carpentier, Alejo. *Crónicas completas* [I]. La Habana: Arte y Literatura, 1985. p.94.

instrumentos encierra esta *suite*, en la que *se explotan a fondo las expresiones líricas del canto negro*. Aquí, *a pesar de un trabajo instrumental, elaboradísimo, la melodía conserva todos sus derechos*. Melodía angulosa, quebrada, sometida, muy a menudo a las características tonales del género, pero donde *lo negro es ya, para Roldán, un lenguaje propio, proyectado de adentro a afuera*. De muy difícil interpretación, estos *Motivos* se sitúan entre las partituras más personales del músico. *En vano buscaríamos en ellos una influencia manifiesta*, una artimaña armónica prestada. Constituyen, hasta ahora, *un intento único en la historia de la música cubana*, por el tipo de problema sonoro y expresivo que vienen a resolver²⁶⁴.

Como se desvela, el análisis de Carpentier corrobora las demás lecturas, subrayando el aspecto melódico de la composición. Al mismo tiempo, agrega una explicación fundamental para el uso de este recurso: la referencia a las expresiones líricas del canto negro. Sobre el manejo de la instrumentación, lo considera un indicador de la madurez artística de Roldán, vinculado al lenguaje propio que le proporciona la aproximación a “lo negro” y “lo popular”.

Transculturación y dicotomías músico-culturales en la interpretación del son

En *La música en Cuba*, una de las preocupaciones centrales de Carpentier es relacionar el pasado y la trayectoria contemporánea del son con los debates sobre la música y la cultura cubana, propios de este periodo histórico. En este sentido, un aspecto muy relevante es cómo enlaza el reciente descubrimiento del afrocubanismo con viejos procedimientos sonoros de *larga tradición*:

El son constituyó una extraordinaria novedad para los habaneros. Pero no era invención reciente, como es de suponerse. Desde los tiempos de la Ma'Teodora, era conocido como género de canciónailable, en la provincia de Santiago. Pero, del siglo XVI al siglo XVII, la palabra *son* aludía a formas imprecisas de música popular danzable. Ocurría lo que con la rumba, que aún no han podido definir con justeza los mismos que la cultivan. Todo cabe en ella: todos los ritmos constitutivos de la música cubana, además de los ritmos negroides que puedan cuadrar con la melodía. Todo lo apto para ser admitido por un tiempo en 2 por 4, es aceptado por este género que, más que un género, es una atmósfera²⁶⁵.

Al mismo tiempo, como ya habíamos mencionado, la *originalidad* del son se debe a la incesante re-creación rítmica:

El gran mérito del son está en que la libertad ofrecida por él a la espontánea expresión popular, propició la invención rítmica. Los valores se subdividieron y diversificaron dentro del compás. A partir de determinado momento hubo verdadera creación. Muchas orquestas de son debieron su fama al hecho de que «tocaban distinto». *Más calor, más*

²⁶⁴ Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 2004. p.213. Las cursivas son nuestras.

²⁶⁵ *Ibidem*. p.163.

*novedad, dentro del metro conocido: súbitas fantasías de percusión, que arrancaban exclamaciones de entusiasmo a los bailarores*²⁶⁶.

Desde esta descripción es posible entender la importante categoría “modos rítmicos” – propuesta por Carpentier. Se tratan de frases rítmicas enteras que se entremezclan y complementan originando periodos y secuencias que dependen de la fantasía del ejecutante²⁶⁷. Estas apreciaciones revelan cómo el musicólogo capta (acertadamente) modalidades de ejecución que sólo pueden ser entendidas “técnicamente” en conexión con la trayectoria cultural afrocubana estimulando las siguientes preguntas: ¿Cómo interpretar una música que no tiene nada que ver con las nociones habituales de la musicografía occidental? ¿Cómo entender cuando los negros suelen decir “que hacen hablar los tambores”? Como ya sugerimos en el apartado sobre el son, el punto de vista de Carpentier ayuda a imprimir densidad a la comprensión de los materiales sonoros negros, expandiendo la percepción sobre los *modos de hacer* música en La Habana de aquel entonces.

Sin embargo, tan importante como estas características es la correspondencia del “nuevo ritmo” con el concepto de transculturación. En este sentido, a pesar de las similitudes con la rumba, en el son –como lo demuestra la partitura de la *Ma’Teodora*– se identifica la melodía del romance y el metro en castellano de 6 por 8. Asimismo, Carpentier deduce que el “ritmo nacional” fue –durante mucho tiempo– un sonar de voces e instrumentos que comienza a cobrar perfil con la llegada de los negros franceses a Santiago. De esta manera, el “nuevo género” –el único *inventado* en Cuba– era capaz de amalgamar el metro castellano y la forma “pregunta-respuesta” entre solista y coro que remite a los juegos cantados de África. Oponiéndose a las tesis de Sánchez de Fuentes, defiende que desde que aparecen canciones cubanas estudiables y comparables (con los manuscritos de fines del siglo XVIII): “[...] nada se observa en ellas que no haya sido traído, de manera absolutamente comprobable, por influencias andaluzas y extremeñas, francesas o africanas”. Enseguida, complementa: “Si algo, en la música cubana, está siempre fuera de todo misterio, es su vinculación directa con algunas de sus raíces originales, aun en los casos de que esas raíces se entretujan al punto de constituir un organismo nuevo”²⁶⁸. Sin duda, el son es uno de estos casos en que la fuente primaria sufre profundas transformaciones. Empero, un aspecto fundamental de su

²⁶⁶ *Ibidem.* p.168. Las cursivas son nuestras.

²⁶⁷ *Ibidem.* p.210.

²⁶⁸ *Ibidem.* p.21.

estructura es la comprobación de que su esquema sonoro –que aglutina el metro español con el “genio” rítmico-percusivo del negro– puede ser metáfora de la *transculturación*²⁶⁹ cubana: “Si el examen del *Son de la Ma’Teodora* resulta interesante en extremo, es porque revela, en el punto de partida de la música cubana, un proceso de transculturación destinada a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy netas de viejas tradiciones orales africanas”²⁷⁰.

De esta modo, las investigaciones de Carpentier contribuyen a establecer correspondencias entre la presencia contemporánea del ritmo –en el que el negro cumple una función clave– y una tradición netamente española, del siglo XVI. No obstante, si en *La música en Cuba* Carpentier insiste en la importancia de la tradición africana para la conformación de la “cubanidad” musical –recuperando aspectos fundamentales de su trayectoria–, su perspectiva también expresa importantes contradicciones. La paradoja fundamental de su relato es la persistencia de viejas dicotomías entre “música seria” y “música negroide” –evidente en la sobrevaloración de Esteban Salas, “el padre del clasicismo cubano”; y, a la vez, en la reproducción de las reiteradas descripciones de los sacerdotes conquistadores sobre los ritmos y danzas “lascivos” originarios de África. Ilustra el primer aspecto una afirmación categórica del capítulo «Esteban Salas»:

Este compositor fue el verdadero punto de partida de la práctica de la música seria en Cuba. Es decir, que *con él se inicia en la isla una diferenciación entre la música popular y la música culta, con evolución coexistente de ambas*. Claro está que *este paralelismo existió siempre en todas las civilizaciones entre el templo y el pueblo*. Pero en Cuba, hasta entonces, la música religiosa se había reducido a una reproducción textual del Ordinario acaso con tímidas lecturas del contenido del libro recibidas de España, de Italia o de México²⁷¹.

De la narración sobre los ritmos “negroides” resulta particularmente significativa la exposición –en el capítulo «Siglos XVII y XVIII» – de las *intermigraciones rítmicas* – un dislocamiento heterotópico de fundamental importancia para la generación de la

²⁶⁹ Las diferencias entre el concepto de *mestizaje* y *transculturación* merece una discusión aparte. Por ahora queremos subrayar que, en *La música en Cuba*, Carpentier utiliza los dos términos (y a veces *criollismo*) sin diferenciación. Un ejemplo de este uso aparece en la conclusión del capítulo XVI, «Afrocubanismo»: “En la música *mestiza* y *negra*, si el interés de la letra suele ser muy escaso, la materia sonora es de una riqueza increíble. Por ello, se regresa siempre, tarde o temprano, a uno de sus géneros o ritmos, cuando se pretende hacer obra de *expresión nacional*”. p.203. Gracias a esta indistinción el son y la música de Roldán aparecen asociados tanto al concepto *mestizaje* como a la *transculturación* de Fernando Ortiz.

²⁷⁰ *Ibidem*. p.33.

²⁷¹ *Ibidem*. p.51. Las cursivas son nuestras.

“música popular” en América Latina y en el Caribe. En este fragmento de la historia, es llamativa la adhesión acrítica a las fuentes de las catedrales y los relatos moral y estéticamente simplificadores sobre los ritmos “negroides”:

Bajo veinte nombres habrían de conocerse, en el continente americano, danzas que eran en suma –tal vez con muy ligeras variantes– lo que hoy se conoce por rumbas. *Danzas sexuales, de pareja desenlazada, con gestos e intenciones siempre idénticos* que extendían sus raíces hasta ciertos bailes rituales del África. [...] *A falta de otras referencias*, nos queda un cierto número de hechos evidentes. Cuba poseía ya, en el siglo XVII, *instrumentos y danzas idénticos a los que aún podemos ver hoy en sus bailes populares*²⁷².

Como se desvela, desde la observación sobre el “nacimiento” del clasicismo cubano con el santiaguino Salas –capaz de ejecutar la música “seria” con originalidad e invención– y de su incontestable asimilación del punto de vista de las “fuentes oficiales de las catedrales” sobre las danzas “cuyo aporte no era particular”, una vez que comprobable en los países “que habían recibido esclavos negros en un número crecido”; se reproduce una dicotomía músico-cultural. Metáfora de un pensamiento en que las nociones de “culto” y “popular” –“melodía” y “ritmo”– se encuentran fatalmente separadas; más allá de lo musical, su discurso mantiene la división jerárquica entre “blanco” y “negro” –que corrobora el mestizaje como fórmula cultural. No por casualidad, luego del fragmento que mencionamos sobre el “examen del *Son de la Ma Teodora*” y la transculturación de la música cubana, se afirma de forma categórica: “El negro, situado en la escala más baja de la organización colonial española, *aspiraba a elevarse hasta el blanco*, adaptándose en lo posible al tipo de arte, de hábitos, de maneras, que se le ofrecía por modelo. *Pero no por ello olvidaba su instinto de la percusión*, transformando una bandola en un productor de ritmos”²⁷³. Esta opinión se complementa con las tesis presentadas en el capítulo «Afrocubanismo» en el que –en consonancia con las elaboraciones de Arturo Ramos en *Las culturas negras en el nuevo mundo*– defiende que las constantes transculturaciones determinaron la segregación y desaparición casi total de las instituciones “primitivas”; y, en el movimiento contrario, “la necesidad de asimilación de la nueva cultura con las cuales se entraba en contacto”. Enseguida, luego de mencionar (una vez más) el ejemplo paradigmático del “Son de la M’a Teodora”, Carpentier asegura: “De ahí que sólo el instinto –en este caso el instinto

²⁷² *Ibidem.* pp.46-47. Las cursivas son nuestras.

²⁷³ *Ibidem.* pp.33-34.

rítmico— de estos negros contribuyera a hacer evolucionar la música cubana en su primera fase; sin afectar la forma ni el acervo melódico existente”²⁷⁴.

Con una mirada esencialmente occidentalista hacia los desarrollos de la música negra en Cuba, empero, al mismo tiempo, en conexión con los desórdenes modernos y la imposibilidad de ofrecer un sistema cerrado de representación a través del lenguaje; el discurso de Carpentier también estimula —como mencionamos reiteradamente— aperturas perceptivas. No obstante, su voluntad de encontrar un modo conciliador de incluir al negro en un proceso de mestizaje músico-cultural jerarquizado por la melodía española, no ocultaba los límites —más políticos que estéticos— de su perspectiva. Paralelamente, el son —gracias al acúmulo cultural de su trayectoria y la constante reinvención del ejecutor— escapaba a las interpretaciones que lo enunciaban y dejaba de ser un patrón meramente estético. Como agente de amplia significación, las convivencias heterotópicas de la con-formación del son revelan modos de hacer ligados a *otras* formas de desarrollo artístico y social. Además, su recorrido, más allá de las “descripciones” hegemónicas, corrobora la imposibilidad de una explicación esencialista —“auténtica y “verdadera” — de la música, del arte y de la cultura cubana.

El ritmo como patrón estético-cultural

Alejo Carpentier se refiere a la evolución musical de Roldán. En la organización de su argumento se destaca el vínculo entre la trayectoria del compositor y el acercamiento a la cultura afrocubana. Asimismo, se enfatiza el gesto pionero de incluir esta “tradición popular” en una “partitura seria”:

A pesar de que todos los músicos de la isla, sin excepción, hubiesen admitido el valor de las *expresiones populares*, alimentando con ellas la totalidad de su obra (Saumell), o por lo menos una porción limitada (Espadero), *el negro, bien explotado ya por los guaracheros del teatro bufo, no había asomado aún en la obra sinfónica*. Lo más singular era que Roldán, al esbozar su Obertura, se hubiera vuelto, por instinto, hacia un tipo de expresión folklórica captado varias veces en el siglo XIX, el *Cocoyé* oriental, estilizado ya por Casamitjana, Desvermine, Reinó y hasta por Gottschalk²⁷⁵.

Este tipo de afirmación revela que si *Motivos de son* fue considerado un libro inaugural en la obra de Nicolás Guillén; la «Obertura sobre temas cubanos» de 1925 indica la apertura del “ciclo de la obra verdadera de Roldán” y el “comienzo de su encuentro consigo mismo”. De esta composición polémica, considerada “de inicio de carrera”, se

²⁷⁴ *Ibidem*. p.194.

²⁷⁵ *Ibidem*. p.207. Las cursivas son nuestras.

destaca el pasaje que “prepara la coda y aparece confiado a la batería sola, con movilización de varios instrumentos afrocubanos”. Sobre el fragmento sobresaliente, el musicólogo declara categórico: “Esos compases encerraban toda una declaración de principios”²⁷⁶.

Al mismo tiempo, si se observa la enorme repercusión provocada por el poemario en el contexto cultural cubano; en el caso de Roldán, es evidente la repercusión internacional de su obra, como refuerza una carta de Agustín Batista sobre la interpretación de una de sus músicas en Estados Unidos:

Anoche fui a un concierto latino-americano en la *New School*, porque en el programa había dos canciones tuyas, de la que sólo se cantó una: *Mulata*. La otra, explicó Cowell, no había habido tiempo de ensayarla porque los materiales no habían llegado a tiempo. Tu canción fue la más aplaudida por el auditorio, que componían unas cien personas, y tuvo que ser repetida²⁷⁷.

Además, más allá del desfase en Cuba –donde la primera audición completa de los *Motivos* no se efectuó hasta marzo de 1959– Leo Brouwer asegura que esta obra permite analizar el perfil creador de Roldán en las dimensiones nacional e internacional: “En nuestro panorama, Roldán y Caturla significan para su momento la actualización, la constante atención al movimiento artístico contemporáneo enraizado en el arte americano. Renuevan el localismo amable y la anécdota turística o de salón. En suma, renuevan e inician”²⁷⁸.

“Revelación” musical y poética apoyada en la amplia repercusión del son. En esta perspectiva, si Guillén inventa los poemas-sonoros, con una forma y contenido de expresión de gran impacto en los debates sobre la literatura nacional; en Roldán el manejo de los materiales “americanos” y, especialmente, la constante re-creación rítmica consolidaba la modernidad musical cubana. De este modo, el factor ritmo – encarnado en lo popular y lo negro– era determinante para la defensa de una poderosa interpretación sobre el proyecto intelectual de los autores en que la renovación estética se entrelazaba con la expectativa de una solución para los problemas del nacionalismo y de la segregación socio-racial en Cuba. Lo *popular*, lo *afrocubano* y la *renovación* se convierten en la fórmula de legitimación de la cubanidad artística y la especificidad de un nacionalismo más democrático capaz de, asimismo, promover la internacionalización cultural.

²⁷⁶ *Ibidem.*

²⁷⁷ Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y literatura, 1977. p.83.

²⁷⁸ *La música, lo cubano y la renovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1989. p.64.

Melodía-ritmo: una disyuntiva

Con respecto a la obra de Amadeo Roldán, nos parece emblemático el debate que instiga Julio Ramos sobre las «Rítmicas V y VI» –subtituladas «en tiempo de son» y «en tiempo de rumba», respectivamente. A pesar de esta descripción –que, como indica Ramos, introduce una especie de guía para la escucha de estas obras– estas dos piezas compuestas en 1930 para un conjunto sinfónico de once percusionistas presionan los límites de lo que se entendía por música “cultura” o “erudita” en este momento histórico. En Cuba, donde la obra de Roldán había suscitado importantes debates sobre los “auténticos” contenidos de la música nacional y su relación con la experimentación, la intensidad de estas rítmicas no pasó desapercibida y es muy significativo que no hayan sido estrenadas en La Habana hasta el histórico concierto de Angeliers León en la Biblioteca Nacional José Martí de 1960²⁷⁹. Sobre esta omisión, especula Ramos:

Por cierto, es muy probable que el propio Roldán contribuyera en vida al silenciamiento de las *Rítmicas V y VI*: rechazó varias ofertas de N. Slonimsky, el afamado director y miembro de la *Pan American Association of Composers*, quien quiso estrenar las piezas en NY en 1934, sin respuesta de Roldán. En cambio le cedió a Slonimsky varias de las *Rítmicas* anteriores (compuestas para piano, instrumentos de viento y percusión), postergando indefinidamente el envío de las *Rítmicas V y VI*, las piezas dedicadas exclusivamente a la percusión popular²⁸⁰.

Este caso expresa de forma contundente los sentidos políticos del debate estético. De lo contrario, ¿cómo se explica el contraste entre la amplia difusión de los *Motivos de son* y la poca proyección de las «Rítmicas» de Roldán? La dificultad técnica de la ejecución de éstas últimas es, seguramente, un aspecto relevante. No obstante, esta paradoja también remite con contundencia a los patrones interpretativos de la época y a la “estructural división” entre melodía y ritmo: “[...] que prevalece tanto en las historias europeas que identifican el ritmo como la función prevalente de las músicas llamadas primitivas; como en las historias alternativas postuladas por el nacionalismo cultural que invierten la oposición entre ritmo y melodía, cuerpo y mente, para luego esencializar el ritmo como atributo esencial de la africanía de la música caribeña”²⁸¹. Como observa Julio Ramos, la pregunta sobre la capacidad de ejecución de la música afrocaribeña de Roldán por “los músicos blancos” presentada por relevantes directores

²⁷⁹ Ramos, Julio. «Disonancia afrocubana. John Cage y las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán». En línea: <http://www.ryc.cult.cu/r12014.html>. p.54. Además, Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Literatura y Arte, 1977.

²⁸⁰ *Ibidem*. p.54.

²⁸¹ *Ibidem*

del periodo expone cierta división racial del trabajo artístico²⁸². Sin embargo, aunque las obras de Guillén y Roldán sean paradigmáticas en este debate, la persistencia de una visión sobre-saturada que atribuye la presencia rítmica a una “autenticidad” muy cercana al primitivismo-exótico no empieza en las primeras décadas del siglo XX y tampoco se agota en la pregunta de Antonio Benítez Rojo sobre la existencia de una estética caribeña.

En este sentido, nos interesa enfatizar cómo la histórica segregación entre melodía y ritmo extrapola la discusión estética y se convierte en el eje de una división cultural jerarquizadora. En correspondencia con este asunto, Leo Brouwer recuerda que la clasificación entre “popular” y “culto” está tan arraigada que es lo primero que surge en la mente cuando se habla de música. De acuerdo con su perspectiva, esta división está engendrada por la especialización de los campos consumidores más que por el “producto mismo” y estimula una reflexión:

Las grandes contradicciones que resultan de esta nomenclatura nos hacen tratar de explicar, una vez más sin éxito, las «verdades» etimológicas de lo popular y lo culto. Por culto se sobreentiende aquella música elaborada con un sentido de complejidad estructural y de tradiciones sonoras de múltiples raíces históricas, enlazadas con las tradiciones de conciertos... Por música popular, aquella que no se plantea compromisos con la eternidad, que se fundamenta en pocos elementos de fácil reconocimiento, como para no turbar la capacidad intelectual –o para no preocupar «inútilmente»²⁸³.

Como advierte el músico y musicólogo, éste sería un análisis “a partir de los medios”, sin tener en cuenta que lo medular de una clasificación está *en la función que se le atribuye al objeto de ésta*, lo que sería un análisis “a partir de los fines”. Al considerar esta última valorización, tendríamos que aceptar que la música culta reúne complejidades con el fin de oír-pensar (clasificación también discutible que contiene el espíritu de lo clásico, pero que excluye buena parte de lo contemporáneo del siglo XX), en tanto que la popular habría tenido siempre una función de entretenimiento, de

²⁸² Julio Ramos, en su dossier, recupera una carta escrita por N. Slonimsky en 1934 que corrobora la discusión acerca del ocultamiento de las polémicas composiciones de Roldán: “Querido Amigo Roldán: ¿Dónde está su Rítmica de Ud. con la quijada de burro solo [sic]. Me ha prometido esta Rítmica para el concierto. Desconsoladamente. N.S” (Fondo Amadeo Roldán, MNMC). Para Ramos la respuesta a esta pregunta está implícita en la carta de otro importante director de la llamada “música nueva”, Leopold Stokowki, quien tras ensayar una importante obra de Roldán en 1932 expresa su frustración: “Hemos interpretado sus “Tres Toques” con la orquesta en varios ensayos y me he dado cuenta que las partes de la percusión presentan un problema tremendo. Tenemos buenos músicos pero tocan como hombres blancos. Aunque tocan todas las notas, el espíritu del ritmo no está en ellos. Como no sienten ni viven el ritmo, éste no es para ellos lo Real que realmente es. Voy a buscar algunos músicos negros que realmente entiendan la música porque creo que no estamos cantando su verdadero espíritu [...]” (1932-11-16, Fondo Amadeo Roldán, MNMC). *Ibidem*. p.60.

²⁸³ Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras cubanas, 1989. p.10.

disfrute inmediato. Esta evaluación conduce a un axioma excluyente: “Quien piensa no disfruta y viceversa”²⁸⁴. Para evitar la “encrucijada”, Brouwer aconseja combinar el imprescindible análisis técnico con las circunstancias que rodean al creador.

Sobre el mismo tema, Fernando Ortiz llegó a una comprensión más amplia y flexible acerca del ritmo en su investigación sobre los orígenes de la poesía y el canto en la tradición negra. En este sentido, en *La africanía de la música folklórica de Cuba*, asegura que: “La tendencia hacia el ritmo es ciertamente universal y no exclusiva de la música ni de las artes sonoras; se halla en todas las artes, en toda la vida. Pero si el sentimiento de la regularidad periódica es indudablemente natural, su habituación a determinados módulos requiere indudablemente un aprendizaje”²⁸⁵. Siendo así, desde su perspectiva, si para todos los individuos es necesaria una minuciosa educación del sistema nervioso para la completa dominación de los ritmos, también es preciso educar el sistema auditivo para los sonidos y el sistema muscular para la cinemática danzaría. Como observa el pensador cubano, aunque la tendencia a “la ritmación” es natural en el ser humano; la adopción de formas rítmicas es efecto de la cultura: “Por eso no todas las culturas tienen la misma querencia a los ritmos y varía su afición a éstos según los tiempos. Así como el don del habla es congénito en el ser humano, pero será su cultura, su atmósfera social, la que determinará cuál ha de ser su lenguaje”²⁸⁶.

...*Ut poesis musica, ut musica poesis...*

Considerando la insistencia de la crítica en establecer una *armonía* incuestionable entre los poemas y las musicalizaciones, vale la pena preguntarnos: ¿Qué experiencia estético-sensitiva provocan las piezas musicales de Roldán? Como vimos, el principal argumento acerca de la estructura de los versos de Guillén establecía una combinación pionera entre la prosodia popular y la estructura rítmica del son. Ahora, con Roldán, percibimos la opinión predominante de que el procedimiento musical combina la referencia al texto poético (aspecto melódico) con una ejecución única de los instrumentos afrocubanos. Para abordar este problema viene al caso discutir más profundamente el proceso de composición del poemario y de las musicalizaciones.

En este sentido, en «Nicolás Guillén y sus *Motivos de Son*», Mirta Aguirre reflexiona sobre qué representaba “el son en el terreno del verso”. La duda central de la

²⁸⁴ *Ibidem.* p.11.

²⁸⁵ Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 1993. p.138.

²⁸⁶ *Ibidem.*

crítica literaria se refería a la exactitud de una forma, de una estructura precisa, de una determinada acentuación o de un esquema fijo; o, si, a diferencia, los poemas-son se correspondían con el epigrama, la elegía o el madrigal –ligados más que todo a una temática, un tono. En busca de respuestas, Aguirre recuerda que un son se hace con versos de arte menor, preferentemente octosílabos. Sobre el tratamiento del asunto, por lo general comienza con algo que concentra el “motivo” y que podría llamarse de exposición, que prosigue con el desarrollo de una idea base y culmina con una sucesión estribillesca integrada por un número indeterminado de versos, de pie quebrado en los pares²⁸⁷. Como sostiene Aguirre, con respecto a esta propuesta-base, hay mucha variación entre los *Motivos*. En este sentido, «Mulata» puede ser tomado como un “ejemplo muy académico”. El poema empieza con la exposición del problema: «Ya yo me enteré, mulata,»; sigue con el desarrollo, «Y fíjate bien que tú/no ere tan adelantá,» y termina con el estribillo, o montuno, «Tanto tren con tu cuerpo,/tanto tren;». Ya en «Negro bembón», aunque sea destacable la presencia de la exposición, del desarrollo, del montuno y de la estrofa de clausura, tal como sucede en «Mulata», se nota un diferente uso de la rima: “Todo el son insiste en la medida pentasilábica, duplicada en un caso, combinada con metros de a ocho, excepto en la secuencia estribillesca, en la que el contraste se hace con heptasílabos”²⁸⁸. Por otro lado, «Sóngoro cosongo» comienza con un trisilábico encadenamiento de palabras esdrújulas, llanas y agudas que pueden ser admitidas como puros hechos sonoros. Además, el poema goza de una amplia libertad en el principio y en el final. El inicio de «Búcate plata» – «Búcate plata/búcate plata/poque no doy un paso má» – es muestra de los sones de tema letrillero. En «Tú no sabe inglés» se usa en forma abundante la rima al mezzo; y un conjunto de versos de ocho, nueve, diez, cuatro, cinco y seis sílabas. Para entender mejor, hay que suponer el poema escrito de este modo del inicio al fin:

Con tanto inglés
que tú sabía,
Vito Manué,
con tanto inglés,
no sabe ahora
desí ye²⁸⁹.

²⁸⁷ Aguirre, Mirta. «Nicolás Guillén y sus Motivos de son». En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: José Martí, 2008. p.106.

²⁸⁸ *Ibidem*. pp.106-107.

²⁸⁹ *Ibidem*. pp.110-112.

Este resumen sobre la acentuación de los *Motivos* corrobora que es pertinente prestar la atención al uso especializado del metro español del que los poemas dan muestra. Debido a estas características, la investigadora cubana defiende que lo que el poemario pone en evidencia es: “una base temática enraizada en un problema real, presentado en un tono inconfundible desde el punto de vista psico-sociológico y una más inconfundible atmósfera lírica que permite la identificación del poema como son, sin posibilidad de error”²⁹⁰.

Si en la poesía –a pesar del uso erudito de la rima– se percibe cierta afinidad entre tema, personaje, palabra y estructura rítmica, ¿qué decir de las sorprendentes musicalizaciones de Amadeo Roldán? Leo Brouwer en *La música, lo cubano y la innovación* dedica un capítulo a estas composiciones. Al presentar sus aspectos centrales, es notoria la consonancia con las lecturas musicológicas anteriores. Para Brouwer, las ocho canciones para voz aguda y un grupo de instrumentos mixtos de viento, cuerda y percusión se originan en la poética de Nicolás Guillén. Al mismo tiempo, los temas están conformados por células de extracción popular, aunque mezclando diseños melódicos y rítmicos con referencias del folklore urbano de origen yoruba, bantú y hasta campesino. Enseguida, el músico presenta los modelos de construcción melódica que provienen de arquetipos: “el pregón callejero y la diana de guaguancó (presentes en «Negro bembón»), algunas secuencias del folklore urbano un tanto «guaracheadas» («Chiquita» y «Mulata»), y frases melódico-rítmicas pentáfonas que provienen de raíces africanas y afrocubanas diversas en «Ayé me dijeron negro» y «Si tú supieras»²⁹¹. También explica que no se observa en ningún caso la cita transcrita o literalmente tomada del folklore. Sobre este último aspecto, expresa un interesante punto de vista sobre el proceso creativo del compositor: “Roldán ha estudiado la estructura modélica de las formas populares y folklóricas cubanas y afrocubanas tan a fondo, que podría recrearlas hasta sin oír las fuentes originarias”²⁹².

En consonancia con la comprobación de Aguirre sobre los poemas, Brouwer garantiza que, en principio, un análisis estructuralista no ayudaría tanto como un vistazo a las fuentes del son popular que han bautizado a cada uno de los componentes de la obra en su totalidad. A estas apreciaciones agrega un análisis detallado sobre los arquetipos soneros que tejen las musicalizaciones y que recuperamos resumidamente:

²⁹⁰ *Ibidem.* p.108.

²⁹¹ Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras cubanas, 1989. pp.65-66.

²⁹² *Ibidem.* p.66.

1. Contraste (ley de contrarios) está presente en la complejidad de la trama polirrítmica en general y en los formantes armónicos casi puntillistas; ambos elementos, altamente complejos, se oponen a una línea melódica simple, lo cual es frecuente en el rejuego instrumental de los septetos populares. 2. La composición del conjunto instrumental es análoga a la de las formaciones populares cubanas que anteceden al son desde el siglo pasado: clarinetes, trompetas, percusión, violines, cuerdas y bajo. [...] 5. Los bajeos típicos del son están prácticamente en todas las canciones, en los instrumentos correspondientes. 6. Las terminaciones de todas las canciones, con excepción de la primera, son típicos cierres soneros. 7. La métrica empleada es la de 2/4 (o 3/4), tradicional en la escritura popular cubana [...] ²⁹³.

De este modo, tanto la reflexión sobre el poemario como este interesante análisis conllevan a la pregunta acerca de “los componentes técnicos” de las obras en relación con el son ¿Era posible hacer una asociación formal inmediata entre los *Motivos* y el nuevo “género” musical que se masificaba?

Escucha y heterotopías en la ejecución del son

De acuerdo con Leo Brouwer:

La música se analiza, la más de las veces, a partir de sus componentes técnicos (análisis parcial), olvidando casi siempre la circunstancia que rodea al creador. Circunstancia de orden filosófico-social, ambiental, circunstancia política. *Esto, en apretado resumen, es lo que calificamos de vivencia, y a la larga influye infinitamente más que la información técnica* (por otro lado imprescindible) ²⁹⁴.

Al mismo tiempo, según su perspectiva, el mundo interior del compositor –una complejísima armazón de acúmulo teórico, disciplina formativa, información– es rechazado en lo consciente para dar paso a la magia, al inconsciente, a la necesidad interior, a la fantasía del niño. Esta característica del proceso creador gana un matiz especial con el advenimiento de la modernidad:

Debemos apuntar que en este siglo, cuando se dan, en un instante casi, los más grandes adelantos científicos en la historia de la humanidad, cuando se llega a los cambios sociales más radicales, la llamada inspiración o se da por vencida o acude a nuevas fuentes. Ésta se ha canalizado en dos fases radicalmente extremas: el rigor científico por un lado y la fantasía más abierta y desbordada por otro. Desde aquí, el hombre controlado por la civilización se vuelve a sus fuentes primigenias o a sus impulsos elementales ²⁹⁵.

²⁹³ *Ibidem.* p.67.

²⁹⁴ *Ibidem.* p.11.Las cursivas son nuestras.

²⁹⁵ *Ibidem.*

La dialéctica que apunta Brouwer ilustra el doble movimiento que se realiza *desde* las obras de Nicolás Guillén y Amadeo Roldán: perfeccionamiento “técnico” de los procedimientos artísticos; búsqueda de una originalidad “autóctonamente americana” y, más específicamente, cubana. Además –como vimos– el ímpetu primigenio se debe a una correspondencia con “lo popular” y “lo negro”.

Por otro lado, en la lectura y escucha de los poemas y musicalizaciones, el papel fundamental de la ejecución no alude, únicamente, a la sobre-interpretación crítica moldeada por los ideales de la modernidad artística y del nacionalismo. Si por un lado la obra de los compositores cubanos expone nuevas formas de crear, difundir y experimentar el hecho poético y sonoro –conectadas con la apropiación democrática a la que nos referimos con la literatura; por otro, el protagonismo de la ejecución estimula nuevas formas de pensar-vivir una experiencia estética *con* las obras.

En este sentido, tomando como punto de partida las nuevas directrices musicológicas que indica Brouwer y, a la vez, su consideración de que las musicalizaciones de Roldán constituyen, principalmente, uno de los *homenajes* más descomunales al son –partituras que, después de cincuenta años, mantienen una modernidad rayana en la dureza²⁹⁶; queremos enfatizar las aperturas que propone desde su análisis, con el foco puesto en «Negro bembón»:

[...] el único de los *Motivos de son* con desarrollo temático, extensión y recursos puntillistas más acusados que en los demás, transiciones más extensas...incluso, es el de mayor duración entre todos los *Motivos*. Tal vez los materiales directos de las melodías vocales o los módulos soneros con que opera el autor lo llevan a la concisión y economía de medios ulterior²⁹⁷.

Nos interesa especialmente cómo Brouwer –a pesar de corroborar la relación de estas composiciones con la tradición folklórica y con lo nacional– deconstruye la expectativa de una *representación* de lo popular y lo negro a través de estas músicas. En la dirección contraria de las interpretaciones que *fuerzan* una relación literal con el son y el folklore, presenta una variedad de procedimientos que expanden los sentidos de las musicalizaciones. En cuanto a lo rítmico, el musicólogo también evita explicaciones esencialistas y estereotipadas:

Las formaciones rítmicas del complejo instrumental de los *Motivos* son celulares; no son patrones rítmicos repetitivos en su esquema fundamental. Estas células tienen su origen en el estudio de los soleos de los grupos soneros, y su ordenamiento no

²⁹⁶ *Ibidem.* p.71.

²⁹⁷ *Ibidem.* p.70.

corresponde ni a una transcripción mecánica del folklore sonero ni tampoco a una dramaturgia de los toques en función de la expresividad vocal”²⁹⁸.

Desde su escucha es posible suponer –más que una relación recíproca entre intencionalidad del autor-significante-significado– una correspondencia transversal entre estas piezas musicales (indudablemente eruditas) y los modos de hacer (populares) que inspiraban los dislocamientos heterotópicos del son. Dando lugar a la oblicuidad y la latencia, Brouwer establece, asimismo, una conexión entre “los componentes técnicos” y “la circunstancia que rodea el creador”:

Es digna de un estudio más minucioso *la relación estrecha que hay entre la dislocación polirrítmica armónica y tímbrica de los Motivos de son y el instrumental del septeto tradicional*, y a su vez, *el paralelismo que se observa entre Varèse o Ives –sobre todo Ives– y los ensembles precusores de Dixieland sin exclusión de los mismos*. Lo que hay de común entre un Roldán y un Charles Ives no es el resultado de influencias en el sentido literal de la palabra; es una óptica común frente al tratamiento del sonido contemporáneo, *óptica o visión que pueden muy bien estar originadas por la raigambre cultural de sus antecedentes con un tronco común que es la cultura autóctona*²⁹⁹.

En consonancia con la observación del musicólogo, en el caso de Roldán, la modernidad y la democracia artística no sólo implicaban un acercamiento maduro y un prominente manejo de los instrumentos, recursos rítmicos y potencialidades del armazón de las prácticas culturales negras. Las condiciones de posibilidad de su creación musical también implicaban, indiscutiblemente, un complejísimo acúmulo de información “teórico-erudita”.

Teniendo en cuenta estos aspectos y las demás particularidades de su trayectoria intelectual –que también observamos en los modos de hacer de importantes obras “afrocubanas” como «La obertura sobre temas cubanos», «La rebambaramba», los «Tres pequeños poemas» –, ¿cómo interpretar la discreta entrada de los instrumentos percusivos en «Negro bembón»? Asimismo, ¿cómo *armonizar* la sobria ejecución del conjunto instrumental con el desconcertante desarrollo vocal de la cantante que simula una performance propia de la ópera-romántica y, simultáneamente, es capaz de travestirse en un instrumento de viento (quizás un clarinete) llevando la agudeza tímbrica a sus últimas consecuencias? ¿Era aleatoria la coexistencia de la sutileza percusiva con la saturación vocal durante los dos minutos y veinte dos segundos de la composición? Desde nuestro lugar de enunciación, las musicalizaciones de Roldán –así

²⁹⁸ *Ibidem.*

²⁹⁹ *Ibidem.* pp.71-71.

como los poemas de Guillén– estimulan la constante renovación de la experiencia estética. En este sentido, el análisis de «Negro bombón» revela convivencias heterotópicas de materiales, recursos, técnicas, procedimientos estético-culturales que no permiten encasillar las obras en una forma-contenido de expresión “acabada”. Lejos de contenerse en los discursos de la síntesis renovadora y nacionalista, los *Motivos de son* evidencian la plasticidad del signo ideológico y cómo –a pesar de la incesante (e imponente) retroalimentación de la intencionalidad– es posible mantener el misterio y una intimidad única con el objeto estético, acorde al potencial de apertura y re-creación del receptor. En este sentido, en el complejo proceso de experimentación-vivencia *con* el arte, las posibles sendas y/o bifurcaciones se proliferan sin cesar ya que es posible ir más allá de *lo múltiple* que proporcionaba la entrada en escena del son y, como indican Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Continuar siempre el rizoma por ruptura, alargar, prolongar, alternar la línea de fuga, variarla hasta producir la línea más abstracta y más tortuosa de *n* dimensiones, de direcciones quebradas”³⁰⁰. En la misma perspectiva – como siguen observando los filósofos– “escribir, hacer rizoma”, implica “ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencias en una máquina abstracta”³⁰¹. No por casualidad, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, el hecho sonoro se presenta como espacio privilegiado para la búsqueda de la variabilidad infinita: “La música no ha cesado de hacer pasar sus líneas de fuga como otras tantas “multiplicidades de transformación”, aunque para ello haya tenido que trastocar sus propios códigos que la estructuran y la arborifican; por eso la forma musical, hasta en sus rupturas y proliferaciones, es comparable a la mala hierba, un rizoma”³⁰².

Disonancias

Los que se creen obligados a defender el espíritu de toda insolidez son sus enemigos: el espíritu mismo, una vez emancipado, es móvil.

Adorno, *El ensayo como forma*

³⁰⁰ *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad) con colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2004. pp.16-17.

³⁰¹ *Ibidem*. p.17.

³⁰² *Ibidem*.

Como mencionamos en la introducción, las imbricaciones entre poesía y música ofrecían una poderosa herramienta de escucha y re-lectura de los *Motivos de son*. Con la preocupación central de expandir los sentidos de los poemas y de las musicalizaciones tratamos de contraponer a las investidas ideologizantes de la interpretación, los ímpetus singulares de distintos modos de recepción –desde las aperturas polisémicas que inspiraban las obras, el son, los despliegues del debate sobre la raza, el folklore, el nacionalismo. En este recorrido, la actividad intelectual tampoco fue analizada en un sentido único. Considerando la paradoja como engendro y motor de la Modernidad –en consonancia con la perspectiva de Michel Foucault– la actuación de los mediadores simbólicos se situaba en un momento de amplias (e incompletas) transformaciones político-estéticas. No obstante, más allá de la voluntad progresista de cambiar la sociedad a través del arte cuestionamos –con la ayuda de Jacques Rancière– la (im)posibilidad de transferir los ideales de una democracia artística al campo social. Al mismo tiempo, las inquietudes que sigue generando la relación entre política y estética y, en particular, las pugnas en torno a la inclusión de la diferencia cultural –un problema clave en América Latina– expone la actualidad del tema. En este sentido, el debate sobre *Motivos de son* no sólo expresa la necesidad de poner en evidencia y desenmarañar los discursos ideológicamente totalizadores. Más allá de lo propiamente artístico, nos interpela pensar sobre la persistencia del racismo y el peligro que conllevan propuestas conciliadoras que aseguran el fin de la segregación socio-racial del negro debido a las convivencias heterotópicas de la música.

A la vez, sobre el método, nos con-mueve el deseo de imprimir a este “final” un carácter abierto y metalingüístico. Siendo así, los asuntos presentados a continuación hacen referencia a los ejes organizadores del análisis sin pretender un tono conclusivo. En este sentido, tomamos como punto de partida la productividad de la disonancia que *forja* un camino posible rumbo a la variabilidad de la experiencia *con* un hecho artístico. La valoración de la disonancia como procedimiento no pretende ser una alternativa “liberadora” de por sí. Sencillamente, expresa un intento de *fuga* de la lucha por el poder simbólico y la construcción de intencionalidades genéricamente inteligibles. Por otro lado, lo *no intencional*, *latente* y *oblicuo* –características abyectas desde una concepción decodificadora del arte– tampoco contienen “lo positivo” en contraposición a “lo negativo” de una interpretación dominante. No obstante, desde la sensibilidad *de un receptor cualquiera*, también estimulan formas de vivencia estética. Debido a todo

esto, los debates a seguir se desprenden tanto de la noción de unidad como de multiplicidad estática. En la misma perspectiva, lo imperativo de una “conclusión” se inspira en el ejercicio de *hacer mapa y no calco* que, como observan Deleuze y Guattari, no aseguran la desterritorialización. De todos modos había que probar múltiples entradas y proyectar –hacia el infinito– el ímpetu de evitar los encasillamientos del árbol-occidente que mantiene una relación privilegiada con el bosque y los desmontes³⁰³.

Alegoría político-estética

Los *Motivos de son* eran disonantes. Estaba claro para Carpentier, quien defendía que lanzaban un doble reto –frente a un público preparado y una crítica diletante– al desarrollo de la renovación musical cubana. Al mismo tiempo, las musicalizaciones –así como los poemas de Nicolás Guillén– constituían un recurso único en la lucha por la “autenticidad” nacional y la proyección del “folklore sonoro” negro-transculturado hacia los universalismos –no sólo musicales– de la Modernidad. Sobre las imbricaciones entre arte y sociedad, en un significativo apartado de su teorización estética, Theodor Adorno también manifiesta inquietudes al plantear una reflexión sobre la diferencia formal del lenguaje en el trabajo artístico y su relación con la sensualidad del placer. Según su lectura, la disonancia, el sello de todo lo que es moderno, “gives access to the alluringly sensuous by transfiguring it into its antithesis, pain: an aesthetic archetype of ambivalence”³⁰⁴. De acuerdo con su punto de vista, la importancia de la disonancia para el nuevo arte desde Baudelaire es el juego de fuerzas inmanentes en el que el trabajo artístico converge con la realidad exterior: su poder sobre la subjetividad se intensifica en la medida en que se incrementa la autonomía del trabajo. En correspondencia con este movimiento, indica el surgimiento del paradigma de la espiritualidad que habría dado seguimiento a “lo sensual”, otro perspicaz tabú: “although it is sometimes hard to distinguish to what extent this taboo is grounded in the

³⁰³ Estas ideas se desarrollan en la «Introducción: Rizoma» de *Mil mesetas* y, más específicamente, desde el apartado «5° y 6° Principio de cartografía y de calcomanía». “La lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción. [...] El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol. Muy distinto es el rizoma, mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma. *Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real.* El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura hacia un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. *El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones*”. *Op.Cit.*298. pp.17-18. Las cursivas son nuestras.

³⁰⁴ *Aesthetic theory*. Nueva York: Continuum, 2002. p.15.

law of form and to what extent simply in the failure of craft; a question, incidentally, that like many of its ilk becomes a fruitless topic of aesthetic debate”³⁰⁵. De este modo, para la sensorialidad estética el soporte disonante está muy cerca de su contrario: la reconciliación. Del posicionamiento de Adorno, nos interesa además, cuando identifica la dialéctica con el desarrollo social:

Dissonance congeals into an indifferent material; indeed, it becomes a new form of immediacy, without any memory trace of what it developed out of, and therefore gutted and anonymous. For a society in which art no longer has a place and which is pathological in all its reactions to it, art fragments on one hand into a reified, hardened cultural possession and on the other into a source of pleasure that the customer pockets and that for the most part has little to do with the object itself. Subjective pleasure in the artwork would approximate a state of release from the empirical as from the totality of heteronomous³⁰⁶.

Según esta perspectiva, la disonancia no sólo es un arquetipo de la ambivalencia, sino también: agente clave de la atracción de lo sensorial como instrumento de placer estético. Por otro lado, en dialéctica con los movimientos de una sociedad en la que la autonomización (siempre relativa) del arte es un proceso muy reciente; parece ser inmanente la lucha entre fragmentación y reificación, por la apropiación cultural y la sublimación (abstracta) de una obra. A partir de este punto de vista, consideramos que la sobredeterminación de la disonancia (polirrítmica) puede ser metáfora de las proyecciones de intensificación subjetiva en torno a los *Motivos de son*. En este sentido, el arte *como* forma de identificación colectiva –de renovación del “espíritu” cubano y “universal”– no sólo es síntoma de las luchas simbólicas: impone una razón de distanciamiento entre interpretación (siempre múltiple y fragmentarizante), objeto artístico (reificado) y *hecho* (vivencia) sonoro y poético. Por otro lado, si es inevitable la relación entre arte y sociedad –las correspondencias entre desarrollo estético y realidad exterior–, el placer subjetivo del trabajo artístico puede aproximarse –desde nuestra aproximación sensible– a la liberación tanto del empirismo como de la totalidad de lo heterónimo. Siendo así, el deseo de extender esta apertura provocaba la necesidad de evitar la construcción de *un* sentido dominante de las obras. Paralelamente, se apostaba por la singularidad subjetiva de la experiencia *con el arte* y la posibilidad de ir más allá de “lo comprobable” y de “lo ajeno” –en términos adornianos. Para nosotros, “lo particular” (no intencional, oblicuo, latente) de una vivencia estética también está ligado a las refracciones del signo ideológico y a la convicción de que la pretendida unidad

³⁰⁵ *Ibidem.*

³⁰⁶ *Ibidem.*

semántica depende de la intencionalidad de cualquier receptor, como discutimos a lo largo de esta investigación.

Son-síncopa: disrupciones históricas

En un reciente artículo, «Notas sobre música y política en Brasil», José Miguel Wisnik pondera las dificultades de hablar sobre las relaciones entre música y política: “cuando se sabe que ella no expresa contenidos de forma directa, que no tiene asunto aun cuando viene acompañada de letra y su sentido está cifrado de modos muy sutiles y casi siempre inconscientes de apropiación de los ritmos, los timbres, las intensidades, las tramas melódicas y armónicas de los sonidos”³⁰⁷. Al mismo tiempo, asegura que tradicionalmente uno de los nudos de las correspondencias entre música y política se debe a las separaciones, llevadas a cabo por los grupos dominantes, entre música “buena” y “mala”: entre la considerada elevada y armoniosa, por un lado; y la degradante, nociva y “ruidosa” por otro. Sobre el asunto, asegura:

En realidad, eso se debe a que la propia idea de *armonía*, que es tan musical, se aplique desde hace largo tiempo a la esfera social y política para representar la imagen de una sociedad cuyas tensiones y diferencias están compuestas y resueltas. Desde el punto de vista dominante, la refutación y la diferencia aparecen como “ruidos”, como cacofonías sociales, como disonancias a ser recuperadas según un código ideológico del cual muchas veces la música oficial figura como demostración “natural”³⁰⁸.

Al discutir un ejemplo de Rio de Janeiro a principios del siglo XX, apunta otra dirección de la práctica musical. Wisnik afirma que, en el ejercicio de los grupos “marginales”, en la investidura sincopada de los sonidos en una corporalidad diferenciada, “despuntan los trazos, reprimidos y atrayentes, incisivos y no expresamente articulados, de fuerzas sociales virtualmente subversivas, por menos que una revolución estuviera en el horizontes histórico lineal inmediato”³⁰⁹. En resumen, la posición de Wisnik propone una inversión de los valores ordenadores de la armonía como fuerza política y sugiere la capacidad política en la estética del ruido.

Carpentier y los renovadores cubanos –a pesar de aceptar y moldear cierto grado de “disonancia”– perseguían otra lógica. Lo que determinaba el potencial de la ruptura artística era un conjunto de relaciones político-estéticas orientadas por el nacionalismo y la modernidad. En este sentido, si en el caso cubano la disrupción del procedimiento

³⁰⁷ «Papel Máquina. Revista de cultura». Santiago de Chile, agosto de 2010. p.157.

³⁰⁸ *Ibidem.* p.158.

³⁰⁹ *Ibidem.*

musical no estaba revestida de un *valor revolucionario en sí*; era innegable, al mismo tiempo, que la función clave del son –y las posibilidades de la polirritmia– inspiraba construcciones –hegemónicas y heterotópicas (a la vez) – de variables sentidos de los poemas y las musicalizaciones. Desde la misma perspectiva, las batallas por la conformación del son –*el único ritmo inventado en Cuba*– ilustraban (categóricamente) los movimientos por una literatura y música “auténticas”, en un momento en que “lo propiamente cultural” estaba estrechamente ligado a la batalla por el republicanismo. En esta discusión, observamos el papel central de los intelectuales y cómo los avatares de la inmersión de la música cubana en los debates contingentes del arte “universal” fueron determinantes en la construcción de ciertas “unidades semánticas” –que estimulan la revisión crítica. No obstante, si durante nuestro análisis la preocupación central fue problematizar el recorte afrocubanista que (de)limitaba los sentidos de las obras y de los nuevos modos de hacer musical; nos parece ocasión de desplegar una lectura desde los espacios-tiempos de la música.

En esta perspectiva, Jairo Moreno, en *Syncopated Modernities: Musical Latinoamericanisms in the US, 1978-2008*, establece una correspondencia fundamental entre la tensión de dos historias –una contradictoriamente moderna, otra irreprochablemente integral y progresiva– y la coexistencia del tiempo-espacio del desorden-orden bajo la noción de síncope:

Syncopation affords a thinking that tries to capture the historicity of music as well as the structuring dynamics that help establish senses of space and place. Syncopation: time and space relations, simultaneous and non-simultaneous temporalities, rhythms of change, the experience of expectation, of tension, possible resolution, and the emergence of new tensions³¹⁰.

Sin embargo, esta aseveración no implica una idealización del espacio-tiempo de lo sonoro que, contando con cierta inmediatez, sería capaz de superar las “debilidades” de la realización verbal y de un pensamiento propiamente literario. Más que sustituir *sistemas de simultaneidad* se trata de dar lugar a una lucha de desórdenes de lo incongruente, a la proliferación de lo heteróclito –a una disposición impensada entre el lenguaje y las cosas– en busca del “desconcierto” del lugar-común.

Al mismo tiempo, no nos parece casualidad que la problematización que propone Moreno –sobre la “dissintonía” entre los tiempos de “la historia” y del “hecho musical”– recuerde a la afirmación de Carpentier sobre el desfase del historicismo –que,

³¹⁰ Chicago: University of Chicago Press (forthcoming).

como bien identifica, no se restringe al debate sobre la música. De cierta manera, así como las interpretaciones artísticas son capaces de generar (con ímpetu) aproximaciones y distanciamientos del objeto estético; la representación histórica de los “acontecimientos” produce formas de comprensión y mal entendimientos. Lo notorio es que, en el caso de Cuba, la reflexión sobre los modos de hacer artístico –sin perder su especificidad– provocaba la inflexión sobre *otros* des-órdenes posibles. De forma extensiva, lo musical se convertía en el medio categórico –el instrumento privilegiado– de una (dominante) fórmula nacional empero, de forma ambivalente, de nuevos modos (abiertos, libres) de pensar la cultura y lo social. Siendo así, sin idealizaciones abstractas, nos parece productivo pensar la velocidad particular de la música como una forma de pensamiento que afirma lo que está ahí y, a la vez, lo que se mueve a otra parte –en los términos de Moreno. En diálogo con este punto de vista, recupera a Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes enfatizaron la singular velocidad e intensidad de la música y de lo sonoro como una forma de sumergirse en fuerzas de desterritorialización³¹¹. Expandiendo la observación de Carpentier, Moreno sugiere, al mismo tiempo, que en la historia de la música las cosas acontecen *en múltiples temporalidades a la vez*:

This is to say also that any such history happens in multiple spaces as well. Or more precisely, that music history, understood provisionally as (i) the circulation of musical forms, and (ii) the formation of musical listeners, helps establish for those listeners multiple relations to their locations and to other places (i.e., to spatialities), to their times and to times ahead and behind (i.e., to temporalities). In short, that music in history creates relations of space and of time as music moves and people are moved by it and in turn make it move, again, again, and again³¹².

Sin ignorar la amplia trayectoria de la síncopa como procedimiento y agente de los debates musicales; rescatamos, para los acotados fines de este trabajo, una definición funcionalmente conclusiva:

In short, the syncope designates a musical environment in which rhythmic, metrical, tonal, and indeed expressive forces coexist that juxtapose pre-existing norms (e.g., the “natural” order of alternating strong and weak pulses of a meter) and the disruption and interruption of these norms such that at some level they become indistinguishable from the disruption.

³¹¹ *Ibidem.*

³¹² *Ibidem.*

Por lo tanto –según Moreno– la síncopa puede ser interpretada como una disrupción generativa, un modo de organización rítmica por medio de la desorganización del metro, o por lo menos, “extrayendo algo de él” (del sistema de temporalidades jerárquicas) y desplazándolo. Asimismo, como advirtió Thomas Christensen, en *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, la metáfora sobre colisión de cuerpos y transferencias entre movilidad e inmovilidad de la teoría musical no da cuenta de qué fuerzas iniciaron el movimiento, qué arrastran estas fuerzas y qué podría demarcar la resolución final³¹³. Sébastien Brossard, por otro lado, recordaba la tirada de dados de la síncopa –en cuanto aspecto de la música moderna– como una elección, una predilección y una disposición del uso de la disonancia para crear formas de salida de las relaciones tonales y las manipulaciones que afectan³¹⁴.

Considerando estas perspectivas, es posible una aproximación a la potencia del son como agente articulador de las simbólicas formas de identificación colectiva. Como reveló su papel en la *narratividad* de la historia nacional de Cuba, su ubicación en cuanto nuevo patrón artístico-cultural era capaz de provocar desplazamientos e intercambios claves entre tradición-renovación, centro-periferia, ritmo-melodía, mente-cuerpo en los que el uso de “la disonancia” –la salida polirrítmica en este caso– demostraba tanto el intento de ruptura y la proposición –cargada de sentido– de nuevos órdenes; como la tentativa de normalización de cierto “esquema cultural” en el que la disrupción política no fue llevada hasta las últimas consecuencias.

Occidentalismo y contrapuntos. Polémicas sobre la polirritmia

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo.
Ver com olhos livres.
Manifesto da poesia Pau-Brasil

Es pertinente –y necesario– seguir discutiendo la relación entre las ramificaciones del pensamiento occidentalista y las elaboraciones que buscan acercarse a formas de liberación –aunque siempre parciales– de una “razón” latinoamericanista. En este sentido, es productivo contrapuntar la persistencia de los intelectuales cubanos en determinar –a través del son– una fórmula artístico-cultural mestiza y otras proposiciones. En este sentido, la proliferación de ritmos –celebrada por Carpentier y,

³¹³ Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995. p.107.

³¹⁴ *Dictionnaire de Musique*. Paris: Christophe Ballard, 1702. s.v. Syncope. p.148.

de cierta manera, consumada en la poesía y la música de *Motivos de son*— instiga un primer debate. El primer aspecto se refiere al espacio de ejecución. Sobre esto, nos parece evidente que a pesar del reconocimiento de un ambiente popular de realización y del papel del *intérprete negro*, la integración de esta “tradicición” fue (de)limitada. En este sentido, observamos cómo el desarrollo del concepto de afrocubanismo cumplió un papel fundamental en la definición de los procedimientos artísticos y prácticas culturales a incorporar. De este modo, si es innegable que lo popular-negro *asomó* su participación en la literatura y música “nacionales”, es evidente, por otro lado, que su contribución fue reducida a lo rítmico. Frente a esta constatación, es preciso relativizar la hipostatización de la polirritmia del son enfatizando *el uso culto de los materiales populares* implementado por Amadeo Roldán y Nicolás Guillén —con depuraciones certeras, conforme las expectativas del nacionalismo y de la renovación, al *escribir y tocar* en “negro de verdad”. Con eso queremos decir que se imprimió a las prácticas culturales africanas en Cuba un sentido estático y se sometió a “los personajes y situaciones” populares-negros al espacio intelectual —ajeno, entre otras cosas, por reproducir una función ideológicamente utilitaria. Al mismo tiempo no queremos invalidar estas contribuciones estético-políticas que, de acuerdo con nuestra perspectiva, expresan —erráticamente— la coetaneidad de lógicas occidentalistas y latinoamericanistas.

Como sustentamos a lo largo de la tesis, en el periodo histórico analizado, el debate poético-músico-cultural aludía a problemas sociales más amplios y, en particular, a la búsqueda de una identidad autóctona: una cuestión apremiante tanto en Cuba como en América Latina. En este sentido, en Brasil, Mário de Andrade protagonizaba un ejercicio parecido al de Alejo Carpentier, persiguiendo *una forma y contenido de expresión propio de la música nacional*. Además, así como el cubano, de Andrade creía en la potencia de lo musical para el desarrollo de la cultura del país: “A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora”³¹⁵. No obstante, entre las muchas distinciones de su punto de vista, dos aspectos nos parecen especialmente relevantes. El primer de ellos se refiere a cómo de Andrade rompe, de cierta manera, con un sentido lineal de la historia brasileña, con énfasis en las correspondencias músico-raciales:

³¹⁵ Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p.24.

Até ha pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas de alem*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Imperio que eles principiam abundando. Era fatal: os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela³¹⁶.

Con esta afirmación, que inaugura el *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928, de Andrade sugiere la posibilidad de pensar otra narratividad –no sólo de la música– en la que la conformación de la “entidad racial” no se determina por el descubrimiento del país. Como se desnuda, “nace Brasil” pero es solamente en los derroteros tiempos del Imperio –justamente con la proclamación de la República– que los “caracteres de la música brasileña principian abundando”. Con esta afirmación, además de evitar una búsqueda esencialista del origen y de relativizar la participación de cada uno de los componentes –africanos y portugueses– porque aún recordaban “a los llegados de más allá”; de Andrade proyecta la posibilidad de pensar la historia, la raza y la creación artística desde la “indecisión”. Un segundo aspecto del ensayo de Mário de Andrade se refiere al desarrollo de la polirritmia en Brasil. Sobre esto, luego de un tratamiento singular del dilema de la creación melódico-expresiva –subrayando el valor dinamogénico de la música en contraste con la función intelectual de la palabra³¹⁷– concentra esfuerzos en deconstruir “el preconcepto de la síncopa” como principal característica de la música brasileña: “A música brasileira tem na síncopa uma das constancias dela porém não uma obrigatoriedade. E mesmo a chamada “síncopa” de nosso populário é um caso subtil e discutivel. Muitas vezes a gente chama de síncopa o que não o é”³¹⁸. Después de asegurar que el concepto de síncopa es tradicional –más portugués que africano– concluye que, en la música brasileña, se daba un conflicto entre

³¹⁶ *Ibidem*.p.14.

³¹⁷ A pesar de contrastar lo verbal y lo musical, de Andrade sustentaba que la música popular era el espacio privilegiado para observar cierta con-fusión entre exaltación de sentidos (dinamogenia) y expresividad psicológica: “Ora o quê que a música popular faz dêsse valores e poderes? É sempre fortemente dinamogenica. É de dinamogenia sempre agradável porquê resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes. E é sempre expressiva porque nasce de necessidades essenciais, por assim dizer interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela á medida que se torna de todos e anonima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas *tambem* as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, científicamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura”. pp.41-42.

³¹⁸ Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p.30.

la rítmica directamente musical de los portugueses y la más prosódica de los amerindios, también constante en los africanos: “E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendencia, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio”³¹⁹. Desde su perspectiva, si es posible que la síncopa haya contribuido a la formación del “jeito fantasista” de rimar, es difícil descubrir su función en las manifestaciones de la rítmica prosódica. Debido a esto, la principal característica de la música nacional brasileña se refiere, más bien, a los ritmos libres: “São polirritmia ou são ritmos livres de quem aceita as determinações fisiológicas de *arsis* e *tesis* porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinamica falsa do *compasso*”³²⁰. Según los debates que presenta en el *Ensaio*, lo que sucedía con ciertas cantigas aparentemente sincopadas –como en el singular ejemplo de la “toada”³²¹ «Meu Pai Cajuê» analizado con atención en la segunda parte del libro– era seguir libremente en bajo la condición de que “desse certo no fim”:

São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres *desenvolvidos* da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosodia brasileira. São movimentos livres não acentuados³²². São movimentos livres acentuados pela fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosodica. Nada têm com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrofico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional³²³.

³¹⁹ *Ibidem*. p.31.

³²⁰ En portugués: “ársis (s.f. 2 núm). Elevação do tom ou da voz. tese (s.f). 1. Proposição que alguém expõe propondo-se discuti-la ou defende-la. 2. [figurado] Assunto, tema”. [en línea], <https://www.priberam.pt/dlpo/arsis> [consultado em 21-05-2016]. *Compasso* (s.m) - 1. Agrupamento de unidades rítmicas organizado mediante um numeral disposto em forma de fração. O número superior (numerador) indica quantidade, e o denominador, a qualidade. Assim um compasso de dois por quatro (2/4) significa que dentro dele estão reunidos dois tempos de semínima, ou seja, duas semínimas ou equivalente. Os compassos são delimitados por barras de divisão. En Andrade, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga y Flávia Camargo (coord). São Paulo: Iatataia, 1989. p.150. Las cursivas son nuestras.

³²¹ De acuerdo con el *Dicionário musical brasileiro*: “TOADA (s.f.) - Cantiga. Sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado. “Qual o gênero de música popular de sua preferência? - O que melhor condiz com o meu sentimento artístico é o gênero ‘toada’, que reflete a alma brasileira de Norte a Sul (...).” (Duma entrevista de Marcelo Tupinambá pra *A Gazeta*, São Paulo, 5 fev. 1931). p.518.

³²² “Nossos compositores, levados pelo preconceito da síncopa-acento, têm a mania de acentuar tudo quanto é síncopa. Pois nossa música popular já atingiu muito maior variedade e sutileza que isso, deixando muitas feitas de centuar o som aparecido em parte fraca e prolongando até a tesis seguinte do compasso e do tempo. Os compositores se tornaram por isso muito mais pobres e primários que a arte popular, a qual por seu lado se eleva a ponto de equiparar com o apogeu da rítmica grega quando os artistas virtuosísticos de lá retiraram da rítmica o baticum do acento”. Nota del Autor. En Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p.36.

³²³ Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p.36.

Este guiño a la pereza –una posible alusión a las ideas que desarrolla en su obra maestra publicada en el mismo año, *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter* –enfatisa que, en “el periodo de formación nacional”, dos planos están en permanente convivencia: el fenómeno popular y el artístico. El propio Mário, entre las recurrentes referencias a la música griega y el gesto de cosechar la amplitud de las 122 melodías que componen el repertorio del *Ensaio*, “directamente de la boca de los cantadores” es sujeto de su experimento creativo. Como defiende al principio: “Uma arte nacional não se faz com escôlha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciencia do povo”³²⁴. Frente a esta aseveración, la tarea del artista sería “dar una transposición erudita” para que la música popular se transformara en música artística, esto es: inmediatamente desinteresada³²⁵.

(De)limitación folklórica

La perspectiva de Mário de Andrade sobre la música brasileña es singular gracias a tres aspectos claves: la despreocupación de una fórmula cultural mestiza conciliadora, que motivaría –como en el caso cubano– la “distribución” de los componentes étnicos según un orden dominante; la problematización del axioma melodía-ritmo que, en última instancia, es metáfora de una definición esencialista y jerarquizadora de las divisiones sociales de raza-clase en toda América Latina; la defensa del espacio de ejecución –la vivencia de los cantadores populares del Nordeste de Brasil– como lugar privilegiado para la construcción de un saber cultural. No obstante, desde su punto de vista resuena la creencia del folklore como forma de mediación entre lo erudito y lo popular. En este sentido, su perspectiva corrobora dos problemas centrales, ejes organizadores de este tipo de propuesta: la búsqueda –siempre frustrada– de la trasposición de una vivencia particular de un grupo social específico al espacio-común-generalizador de “lo nacional”; el recorte –siempre selectivo– de los materiales a incorporar. Siendo así, si Carpentier aseguraba, al presenciar la ejecución de los tambores batá en un ritual en la barriada de Regla, la posibilidad de una “epifanía del son”; de Andrade también favorecía una mirada idealizada al defender el gesto empírico de “sacar las canciones de la boca de los cantadores”. Es cierto que en el *Ensaio* la eficacia de este procedimiento está bastante relativizada una vez que en las partituras que constituyen “el documento musical comprobable”, dispuestas en la

³²⁴ *Ibidem.* pp.15-16.

³²⁵ *Ibidem.* p.16.

segunda parte del libro – «Exposição de melodias populares» – aparecen “faltas” o imprecisiones, como testimonia la nota que acompaña la “grafía” del canto infantil «Nigue Ninhas»: “O texto vai grafado como...senti. Não conheço lingua de africano e a volta foi cruel”³²⁶. Aun así, la voluntad de unir el país a través de la música se desvela como una utopía tanto en lo “propiamente musical” –en la distinción de las propiedades singulares de la música popular y su posible trasmutación en música artística– como en el deseo nacionalista de superar las diferencias a través del canto-coral:

Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que êle pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de Patria é quase uma quimera a não ser pros outros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumanisa os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicologica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem para desvirtua-las e estraga-las; o compositor que saiba ver um bocado alem dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O Côro unamisa os indivíduos³²⁷.

Todo esto porque, para Mário de Andrade, si la música no endulzaba los caracteres, el coro generalizaba los sentimientos: “A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo chôro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul”³²⁸. Como en el caso de los intelectuales cubanos, a través de la búsqueda del “folklore nacional” –que también definía la música como lo más *independiente, original y representativo* de la cultura del país, en los términos de Ángel Rama– se repetía el error de apropiarse de “materiales” de naturaleza muy distinta y de igualar una *creación folklórica* a una *obra de arte*.

La utopía de encontrar una solución estético-cultural para problemas políticos – no sólo la valoración y unificación interna del propio país sino también, en el caso de Cuba, su inserción en los movimientos de la “cultura universal”– no tenía en cuenta algunas características determinantes de un “soporte” considerado –siempre para fines pedagógicos– “folklórico”. Sobre el tema, Roman Jakobson en «El folklore como forma específica de creación» discute algunos de los principios que orientan la lingüística del folklore. En este texto, afirma que una pieza como tal sólo empieza cuando ha sido aceptada por la comunidad y solo existe de ella “aquello de lo que dicha comunidad se haya apropiado”. Ligado a este aspecto está la corroboración de que en el folklore solo perduran las formas que tienen un carácter funcional para un grupo social dado.

³²⁶ Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p.82.

³²⁷ *Ibidem*. pp.64-65.

³²⁸ *Ibidem*. p.65.

Jakobson también observa que la existencia de una obra folklórica presupone un colectivo particular que la acoja y la sancione, lo que también pone en marcha una especie de censura preventiva que denota la consideración de que un “hecho folklórico” no se ocupa de los momentos anteriores a su nacimiento, ni de su “concepción”, ni de su vida embrionaria sino del “nacimiento del acontecimiento” como tal y de su destino ulterior. En la diferenciación con la literatura, sustenta que mientras la obra folklórica – como la lengua– es extrapersonal y sólo tiene existencia potencial: “La obra literaria está objetivada, existe concretamente, independientemente del lector, y cada lector se dirige inmediatamente a la obra”³²⁹. Como sigue argumentando, la actuación de los intérpretes previos también introduce un importante diferencial. En este sentido, en lo literario: “[...] puede influir, sin duda, pero no es sino uno de los ingredientes de la recepción de la obra, y en modo alguno la única fuente, como en el folklore. El papel del intérprete de las obras folklóricas no se puede identificar de ninguna manera ni con el del lector ni con el del recitador de obras literarias, ni tampoco con el del autor de ellas”³³⁰. Finalmente, es fundamental para Jakobson deconstruir la sobrestimación romántica de la autonomía genética y la espontaneidad del folklore. Siendo así, mientras las obras de arte tomadas por la poesía popular de las capas sociales superiores pueden ser productos típicos de una iniciativa personal y de una creación individual; la interrogación acerca de las fuentes de la obra folklórica se despliega, por esencia, *más allá de las fronteras de la “folklorística”*. En este sentido, cualquier interrogante por fuentes heterogéneas sólo llega a ser un problema accesible para la interpretación científica si se considera desde el punto de vista del sistema al que se incorpora –lo folklórico en este caso. En esta perspectiva, para la “ciencia del folklore” no es esencial ni el origen ni la naturaleza de las fuentes –que son extrafolklóricas– sino el hecho del préstamo, la selección y la transformación del material tomado³³¹.

Del folklore a la ideología

El eje organizador de la perspectiva de Jakobson es indicar el sistema de relaciones y la especificidad del contexto de realización de lo que *puede “ser” folklore*. En este sentido, es particularmente interesante su mirada perspicaz sobre *los márgenes* de las formas de apropiación de contenidos –siempre externos– sometidos a los

³²⁹ *Ibidem.*

³³⁰ *Ibidem.*

³³¹ *Ibidem.* p.15. Las cursivas son nuestras.

préstamos, selecciones y transformaciones. Además de este problema central, nos parece relevante recordar particularmente el potente movimiento de instrumentalización de “lo folklórico” y “lo popular” a favor de los propósitos del nacionalismo. Sobre el tema, el antropólogo Renato Ortiz, en *Cultura brasileira e identidade nacional*, analiza el espacio social sagrado del candomblé –que posibilita la encarnación de la memoria colectiva africana en determinados enclaves de la sociedad brasileña– y algunas fiestas populares –reisados, congadas, folias de reis– vivenciadas en Brasil. En ambos casos señala que el proceso de rememorización nunca es estático y que la tradición no es mantenida integralmente –lo que denota cierta dialéctica entre memoria colectiva y sincretismo. Al mismo tiempo –en correspondencia con la perspectiva de Jakobson–, Ortiz observa que la memoria de *un hecho folklórico* existe como tradición y se encarna en el grupo social que la soporta: “[...] este saber popular não existe fora das pessoas, mas entre elas”³³². Es decir: para asegurar su permanencia, las memorias populares *deben transformarse en vivencia*. Es justamente esta necesidad de constante escenificación lo que la singulariza y distingue –de manera determinante– de la memoria nacional que se refiere a una historia que trasciende los sujetos y no se materializa inmediatamente en su cotidianidad:

[...] o que caracteriza a memória nacional é precisamente o fato de ela não ser propriedade particularizada de nenhum grupo social, ela se define como um universal que se impõe a todos os grupos. Contrariamente à memória coletiva, ela não possui uma existência concreta, mas virtual, por isso não pode se manifestar imediatamente enquanto vivência³³³.

Siendo así, de acuerdo con Ortiz, “lo nacional” no se constituye como prolongación de los valores populares y sí como un discurso de segundo orden, lo que lo acerca inmanentemente al terreno de la ideología:

A ideologia se define assim como *uma concepção de mundo orgânica da sociedade como um todo (ou visando a totalidade) e como tal age como elemento de cimentação da diferenciação social*. Dentro dessa perspectiva, o problema não seria tanto o de contrapor uma sociedade dinâmica e outra estática, mas sim historicidades que se constituem de formas diversas³³⁴.

Debido a esta diferencia fundamental, el intento de los renovadores cubanos de definir *un* sentido del folklore y, a la vez, trasponerlo al espacio de realización –incongruente– del arte, del discurso intelectual y de la esfera pública siempre será un ejercicio colmado

³³² São Paulo: Brasiliense, 2006. pp.131-134.

³³³ *Ibidem.* p.136.

³³⁴ *Ibidem.* pp.136-137. Las cursivas son nuestras.

de contradicciones. En consonancia con el argumento de Renato Ortiz, sustentamos que además de encarnar tentativas de inclusión, el intelectual –mediador simbólico por excelencia que confecciona una ligación entre “lo particular” y “lo universal”, “lo singular” y “lo global”– protagoniza una acción políticamente orientada en la que la concepción orgánica de la sociedad, inevitablemente, corrobora las diferencias socio-raciales.

Contingencias nacionalistas, salidas musicales

En un reciente trabajo sobre la música tropical en Colombia, Peter Wade asegura que, como expresión y práctica cultural penetrante, la música no mantiene relaciones sencillas con la identidad nacional. Frente al problema, defiende que, además de pensar las correspondencias entre las dos; es preciso entenderlas en relación con los circuitos transnacionales de intercambios comerciales y culturales. Nos interesa especialmente, desde los propósitos de su investigación, percibir cómo se mantienen algunas directrices del debate sobre la música, lo popular y la nación:

The central concern of this book is how and why during the middle decades of the twentieth century certain musical styles, originally “folkloric” and confined to the Caribbean coastal region of the country, a region relatively marginal and rather “black” in the national frame, became the Colombian music which was most successful commercially in the country and the best known internationally –despite its apparent incompatibility with the dominant version of national identity and despite the initial resistance of some sectors of the population which saw the music as vulgar, common, and sexually licentious³³⁵.

En consonancia con esta perspectiva, para nosotros también se trataba de formular la pregunta fundamental sobre homogeneidad-heterogeneidad en el discurso del arte, de la cultura y de la nación. Se trataba de pensar cómo se daba la incorporación de la diferencia y los márgenes de la ideologización simbólica. En correspondencia con este ejercicio, como bien recuerda Wade, Homi Bhabha cumple un papel imprescindible en las discusiones sobre nacionalismo cuando supera las miradas que mantienen las dicotomías, sobre todo, respecto a un tiempo progresivo de la modernidad y regresivo del legado de la tradición:

The point is that, rather than postulating a dominant state or ruling class bent on homogeneity and opposed against a varied populace who, to a greater or lesser extent, vindicate their heterogeneity, Bhabha shows that the nationalist narrative carries the

³³⁵ Wade, Peter. «Introduction». En *Music, Race, & Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p.2

split as a contradiction *within itself*, “sliding ambivalently from one enunciatory position to another”³³⁶.

Motivados por este tipo de percepción dialéctica, intentamos demostrar la (im)potencia de un sistema de representación cerrado –incluso desde la literatura y de su lugar “privilegiado” como discurso organizador de la modernización social en América Latina. Al mismo tiempo, las (im)posibilidades de *pensar esto* se referían a un cambio profundo del modo “de ser de las cosas” –una nueva disposición heterotópica entre lo que “*se es*” y lo que *se significa*–, la inevitabilidad de lo heteróclito, los límites y expansiones del “pensamiento”.

En una interesante crítica a la Modernidad, Boaventura de Sousa Santos observa que la antítesis del momento histórico alude a los imperativos de un discurso en que la sociedad –y su reflexión teórica– son concebidas como una totalidad³³⁷. Corroborando este cuestionamiento, relativizar esta idea implicaba exponer las complejidades del desarrollo social y del discurso artístico *desde* las contingencias coyunturales propias de la época. Al mismo tiempo, de modo no muy sorprendente, nos encontramos con las mismas polémicas sobre los contenidos de lo popular cuando surgen interrogantes sobre la imbricación entre música e identidad nacional –como se observa desde las investigaciones de Wade. Paralelamente, este problema no sólo se refiere a las poderosas divisiones entre mente-cuerpo, saber-entretener, música seria-música negroide, sus despliegues y los efectos de un discurso cultural que se aleja –más o menos– de una concepción occidentalista de mundo. El problema (también) sigue radicando en la búsqueda de una identidad –individual y/o colectiva– blindada ante las vicisitudes de la historia. Sobre este aspecto, Stuart Hall contrarresta la defensa de un núcleo estable del *yo-nosotros* y asegura que el uso político de la noción implica considerar que: “El concepto acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca

³³⁶ *Ibidem.* p.5.

³³⁷ “La teoría crítica moderna ha tomado del análisis histórico las metas a las que se debe orientar la actividad humana, y en particular se ha trazado la idea de una organización social razonable capaz de satisfacer las necesidades de la comunidad como un todo. Dichas metas, aun cuando inherentes al quehacer humano, «no son correctamente comprendidas por los sujetos ni la mente común» (Horkheimer 213). La lucha para lograr dichas metas es intrínseca a la teoría, por lo cual «la primera consecuencia de la teoría que reclama una transformación de la sociedad como un todo es la intensificación de la lucha con la que la teoría se encuentra vinculada». En *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales/Unidad de Post Grado Ciudad Universitaria, 2006. p.20.

son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos”³³⁸.

No obstante, además de discutir las paradojas de la Modernidad, conviene *estirar* –de forma tentativa– las posibilidades del saber y de cierta apertura sensitiva desde la ambivalencia y la permanente escenificación de un debate estético que sigue enmarañado en la doble temporalidad de la nación³³⁹. En este sentido, no sólo corroboramos el planteamiento de pensar la nación *tal como está escrita* sino también, de “poner en tela de juicio la autoridad de los objetos nacionales del conocimiento –la Tradición, el Pueblo, la Razón del Estado, la Cultura de la Elite– cuyo valor pedagógico, a menudo, reside en el hecho de que son presentados como conceptos holísticos, situados dentro de una narrativa evolucionista de la continuidad histórica”³⁴⁰. En consonancia con Homi Bhabha, es preciso refutar el supuesto derecho a la supremacía cultural y, asimismo, establecer: “las fronteras culturales de la nación para que estas puedan ser reconocidas como umbrales de contención del significado que, en el proceso de producción cultural, deben ser atravesados, borrados, traducidos”³⁴¹.

Sobre la (medi)acción intelectual, nos parece relevante reforzar el potencial de una duplicidad discursiva de los “sujetos del mundo poscolonial” que revela nuevas formas/contenidos de expresión/percepción –tanto estéticas como políticas. En este sentido, rescatamos el híbrido de Mijaíl Bajtín que, como observa Bhabha, socava las pretensiones de totalización cultural:

El (...) híbrido no sólo se proclama y acentúa doblemente (...) sino que también tiene un doble lenguaje; puesto que en él no sólo hay (o hay no tanto) dos consciencias

³³⁸ «Introducción: ¿quién necesita identidad?». En *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay (comps). Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p.17.

³³⁹ Partha Chatterjee, en *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*, describe el lugar de la nación en el marco de la temporalidad. Recupera a Homi Bhabha y señala que la narrativa de la nación se encuentra obligada a afrontar una inevitable ambivalencia, con dos planos temporales que interactúan: “En un plano temporal, el pueblo es objeto de una pedagogía nacional ya que se encuentra siempre en construcción, en un proceso de progreso histórico hacia un nunca culminado destino nacional. Pero en el otro plano, la unidad del pueblo, su identificación permanente (desde y hasta siempre) con la nación, debe ser continuamente significada, repetida y escenificada”. Chatterjee indica que esta ambivalencia es un aspecto inevitable de la política moderna. Al mismo tiempo, destaca cómo el espacio-tiempo homogéneo y vacío de la modernidad –que, en realidad, es el tiempo utópico del capitalismo– no existe en ninguna parte del mundo real, *es utópico*. Recordando a Michel Foucault y a su concepto de heterotopía, afirma que el tiempo es heterogéneo y disparmente denso (62). En este sentido, sería propio del mundo poscolonial –irónicamente, la mayor parte del mundo moderno– la convivencia de varios tiempos que no son meras supervivencias de un pasado premoderno: “son los nuevos productos del encuentro con la propia modernidad”. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. pp.62-63.

³⁴⁰ Bhabha, Homi K. «Narrar la nación». En *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Homi K. Bhabha (comp). Buenos Aires: XXI, 2010. p.13

³⁴¹ *Ibidem*. p.15.

individuales, dos voces, dos acentos, sino [duplicaciones de] consciencias socio-lingüísticas, dos épocas (...) que se reúnen y luchan conscientemente en el territorio de la enunciación (...) Se trata de la colisión de puntos de vista diferenciados sobre el mundo que están inmersos en estas formas (...) esos híbridos inconscientes fueron al mismo tiempo profundamente productivos en el plano histórico: están preñados de nuevas cosmovisiones potenciales, nuevas “formas internas” de percibir el mundo en palabras³⁴².

De acuerdo con esta perspectiva, las estrategias de hibridación –que ponen en marcha un movimiento de extrañamiento de la inscripción autorizada y autoritaria del signo cultural– abren un espacio de negociación “que no es ni asimilación ni colaboración y hace posible el surgimiento de una agencia intersticial que rechaza la representación binaria del antagonismo social”³⁴³.

En el caso de Cuba, ciertamente había progresismo político y artístico y era preciso postularse categóricamente ante las fuerzas contrarias que pervivían como una amenaza de silenciamiento. Había necesidades imperiosas de ser antropofágicos y la propia transculturación de Fernando Ortiz superaba el discurso dominante de la síntesis cultural (mestizaje) y proponía otra forma de pensamiento –potencialmente anti-occidentalista– cuando cuestionaba las persistentes dinámicas reiteradas de la “evolución histórica”, el tono conciliador de los “encuentros culturales” y descentraba – en un libro sobre la cubanidad– el carácter estático y esencialista de la con-formación nacional:

No hubo factores humanos más trascendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores, que esa perenne transitoriedad de los propósitos y que esa vida siempre en desajuste con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, “aves de paso” sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado³⁴⁴.

En la permanente búsqueda de una salida propiamente latinoamericana en la que se imbrica, de forma inevitable, la persecución de un valor ético-estético³⁴⁵ –en la reflexión sobre las prácticas culturales y sus engendros–, el agenciamiento híbrido siempre encuentra su voz en la dialéctica, sin buscar la supremacía o soberanía cultural. A través

³⁴² Bhabha, Homi K. «El entre-medio de la cultura». En *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay (comps.). Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p.103.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Julio Le Riverend (prol. y cronol.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. p.95.

³⁴⁵ Liliana Weimberg discute en varios artículos el vínculo entre ética y estética desde la forma del ensayo. Como ejemplo ilustrativo véase: «Ensayo e identidad. Dos términos en correlación». En *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*. Patricia Cabrera López (coord.). Ciudad de México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (UNAM), 2004.

de caminos erráticos, el *son* –y más expansivamente la música– ya trazaba la posibilidad de descolocar –de forma variable– el encasillamiento de las epistemologías culturales. Lo escurridizo de su lenguaje-potencial, la permanente posibilidad de que sea *esto* y *otra cosa*, las insistentes fisuras de la ejecución –un “sistema”-vivencia de producción de sentidos– no sólo deconstruyen la presión occidentalista que educa para la previsión, ya que no se trataba –únicamente– de destruir las falacias de la división entre oír-pensar/ oír-disfrutar. En última instancia, la gran motivación era pensar el procedimiento sonoro (improvisación, forma abierta) atravesado por las circunstancias y el mundo interior de *un compositor muy distinto*, como un medio condensado de intensa comunicación social³⁴⁶. Simultáneamente, de comprender que más allá de cualquier estética “en el principio era el ritmo”, el orden elemental que hace inteligible las infinitas formas – heterogéneas– de locución³⁴⁷.

³⁴⁶ Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1989. p.36.

³⁴⁷ Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1993. p.136.

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*. La Habana: Arte y literatura, 1982.
----- *Del tambor al sintetizador*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.
----- *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- Adorno, Theodor W. *Aesthetic theory*. Nueva York: Continuum, 2002.
----- *Escritos musicales V*. Madrid: Akal, 2011.
- Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- Aguirre, Mirta. «El cincuentenario de Motivos de son». En *Motivos de son* (edición 50 aniversario con música de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Eliseo Grenet, Emilio Grenet). La Habana: Letras Cubanas, 1980
----- *Ibidem*. En *Un poeta y un continente*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
----- *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga y Flávia Camargo (coord.). São Paulo: Itatiaia, 1989.
----- «Duma entrevista de Marcelo Tupinambá pra *A Gazeta*», São Paulo, 5 fev, 1931. En *Dicionário musical brasileiro*. Oneyda Alvarenga y Flávia Camargo (coord.). São Paulo: Itatiaia, 1989.
- Arias, Salvador. *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Centro de Investigaciones literarias-Casa de las Américas, 1977.
- Arias, Julio y Restrepo, Eduardo. «Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas». *Crítica y emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales*. Año II, nº 3, 2010. En línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20120301125018/CyE3.pdf>.
- Augier, Ángel. *Nicolás Guillén*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971.
----- «Hallazgo y apoteosis del poema-son de Nicolás Guillén». *Revista Casa de las Américas*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, mayo-junio, n132, volumen 22, 1982. En *Lo que teníamos que tener: Raza y revolución en Nicolás Guillén*. Jerome Branche (edit). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, 2003.
----- *Nicolás Guillén: estudio biográfico-crítico*. La Habana: Unión, 1984.
----- «La poesía de Nicolás Guillén». En *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
- Ayala, Cristóbal Díaz. *Música cubana del areyto a la nueva trova*. Miami: Ediciones Universal, 1993.
----- *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo*. San Juan: Centenario, 1999.
- Barbería, Graciela. «Las crónicas parisinas de Alejo Carpentier: 1928-1938». En línea: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_290.pdf. (consultado el 25/06/2016)
- Bhabha, Homi K. «El entre-medio de la cultura». En *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay (comps.). Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
----- «Narrar la nación». En *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Homi K. Bhabha (comp.). Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. p.13

- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan: Plaza mayor, 2010.
- Bosí, Alfredo. «La parábola de las vanguardias latinoamericanas». En Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de cultura económica, 2002.
- Boti, Regino. «La poesía cubana de Nicolás Guillén». En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lectura sobre motivos de son*, 2008.
- Brossard, Sébastien. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Christophe Ballard, 1702.
- Cairo Ballester, Ana. «Nicolás Guillén y las polémicas sobre la cultura mulata». En *Nicolás Guillén: Hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Matías Barchino Pérez y María Rubio Martín (coord.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Calzada Fowler, Víctor y Berenguer, Carmen. *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- Campos, Haroldo de. «Superación de los lenguajes exclusivos». En Moreno, César Fernández (coord e introd.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.
- Carpentier, Alejo. *Crónicas completas [I]*. La Habana: Arte y literatura, 1985.
 ----. «La música cubana». *El país*, 1 de julio de 1925. En Cairo Ballester, Ana. «La década genérica del intelectual Carpentier (1923-1933)», en *Letras. Cultura en Cuba [5]*. La Habana: Pueblo y Educación, 1988.
 ----. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- Chatterjee, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos* Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Christensen, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995.
- Cobb, Martha. «Primera contribución de Guillén al afrocubanismo». Fragmentos del ensayo «Nicolás Guillén», *Guillén, Harlem, Haiti and Havana*. Washington, D.C.: Three Continents Press, Inc, 1979.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vásquez Pérez (trad) con colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Depestre, Leonardo. *Cuatro Músicos de Una Villa*. La Habana: Letras Cubanas, 1990.
- Depreste, René. «Las aventuras del negrismo en América Latina». En *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Casa de las Américas, 1985.
- *Diario de la Marina*. «Motivos de son», 20 de abril de 1930. «El nuevo espectáculo de Payret», 10 de octubre de 1932. En Biblioteca Digital del Caribe:
<http://www.dloc.com/UF00001565/05625/38j?search=diario+%3dmarina>. (30/05/2016)

- Fernández Retamar, Roberto. «La poesía vanguardista en Cuba». En *Los vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas (serie valoración múltiple), 1970.
- Fowler, Víctor. «Estrategias para cuerpos tensos: po(lí)(é)ticas del cruce interracial». En *Ensayo cubano del siglo XX*. Rafael Hernández y Rafael Rojas (selec, prolog y notas). México: Fondo de cultura económica, 2002.
- García Ronda, Denia. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: José Martí, 2008.
- Gelado, Viviana. «La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier». En línea: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1420>. (25/06/2016)
- Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y literatura, 1977.
- Guillén, Nicolás. *Prosa de prisa, 1929-1972* [I]. Ángel Augier (comp, prolog y notas). La Habana: Arte y literatura. 1975-1976.
----- *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
----- *Epistolario de Nicolás Guillén*. Alexandre Pérez Heredia (selec, prolog y notas). La Habana: Letras cubanas, 2002.
- Habermas, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Manuel Jiménez Redondo (trad.). Madrid: Tecnos, 2007.
- Hall, Stuart. «Introducción: ¿quién necesita identidad?». En *Cuestiones de identidad cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay (comps). Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Heredia, Fernando Martínez. «Prólogo». En Portuondo Linares, Serafín. *Los independientes de color*. La Habana: Editorial Caminos, 2002.
- Ibarra, Jorge. «Cultura nacional y nacional-popular en las primeras décadas de vida republicana» En *Ensayo cubano del siglo XX*. Rafael Hernández y Rafael Rojas (selec., prolog. y notas). México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- James, Conrad. «Nicolás Guillén's Women (And Men): Another Look at Some Early Poems». En *Writing the Afro-Hispanic: Essays on Africa and Africans in the Spanish Caribbean*. Londres: Adonis & Abbey Publishers Ltd., 2012.
- Jitrik, Noé. «Notas sobre las vanguardias latinoamericanas. Papeles de trabajo». En *Para leer las Vanguardias en América Latina*. Celina Manzoni (present). Buenos Aires: Opfyl, 2006.
- Linares, María Teresa. *La música y el pueblo*. La Habana: Pueblo y educación, 1979.
- Linares, María Teresa y Núñez, Faustino. *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor, 1998.
- Madrigal, Luis Íñigo. «Teoría y práctica de una poesía popular». En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: Editorial José Martí, 2008.

- Manzoni, Celina. *Un dilema cubano: nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo editorial Casa de las Américas, 2001.
----- *Clase teórica*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 04/06/2009.
- Marinello, Juan. *Literatura hispanoamericana. Hombres, meditaciones*. México: Ediciones de la Universidad Nacional de México, 1937.
- Martí, José. «Nuestra América». En Biblioteca virtual Clacso:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf> (15/04/2016)
- Melon, Alfred. «Introducción a Guillén». En *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas (serie valoración múltiple), 1974.
- Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2010.
- Monasta, Attilio. *Antonio Gramsci*. Paolo Nosella (trad.). Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.
- Morejón, Nancy. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana: Casa de las Américas (serie valoración múltiple), 1974.
- Moreno, Jairo. *Syncopated Modernities: Musical Latinoamericanisms in the US, 1978-2008*. Chicago: University of Chicago Press (forthcoming).
- Mukarovsky, Jan. «Intencionalidad y no intencionalidad en el arte». En *Structure, sign and Function. Selected Essays by Jan Mukarovsky* (translated and edited by John Burbank and Peter Steiner), New Haven and London: Yale University Press, 1977.
- Oliveira, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música. Modulações pós-coloniais* São Paulo: Perspectiva, 2002.
- Orejuela Martínez, Adriana. *El son no se fue de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Julio Le Riverend (prol. y cronol.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
----- *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Ciencias sociales, 1990.
----- *La africanía de la música folklórica en Cuba*. La Habana: Letras cubanas, 1993.
----- «Los factores humanos de la cubanidad». En *Ensayo cubano del siglo XX*. Rafael Hernández y Rafael Rojas (selec., prol. y notas). México: Fondo de cultura económica, 2002.
----- «El debate sobre *Motivos de son*, según Fernando Ortiz». En la nota de *Archivos del Folklore Cubano*, del volumen de julio-septiembre de 1930. En Ronda, Denia García. *Motivaciones. Lecturas sobre Motivos de son*. La Habana: José Martí, 2008.
- Pineda, Reinaldo Cedeño y Suárez, Michel Damián. *Son de la Loma. Los dioses de la música cantan en Santiago de Cuba*. La Habana: Andante, 2001.
- Quintero Rivera, Ángel G. *Cuerpo y cultura: las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez (selec y prol). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

-----. *Transculturación narrativa en América Latina* México: Siglo XXI, 1985.

- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El perro y la rana, 2009.
-----, «Disonancia afrocubana: John Cage y las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán». En línea: <http://www.ryc.cult.cu/r12014.html>. (20/06/2016)
- Rancière, Jacques. *La política de la literatura*. Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo (trads.). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Rodríguez, Olavo Alén. *Géneros musicales de Cuba. De lo afrocubano a la salsa*. San Juan: Cubanacán, 1992.
- Rodríguez, Rolando. *Rebelión en la República: auge y caída de Gerardo Machado* [I]. La Habana: Ciencias sociales, 2013.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales/Unidad de Post Grado Ciudad Universitaria, 2006.
- Voloshinov, V. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Tatiana Bubnova (trad.). Buenos Aires: Godot, 2009.
-----, «El discurso en la vida y el discurso en la poesía (contribución a una poética sociológica)». «Slovo v shizni i slovo v poezzii», Jorge Panesi (trad.). *Vežda*, nº 6, 1926.
- Wade, Peter. «Introduction». En *Music, Race, & Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Weimberg, Liliana. «Ensayo e identidad. Dos términos en correlación». En *Pensamiento, cultura y literatura en América Latina*. Patricia Cabrera López (coord.). Ciudad de México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (UNAM), 2004.
- Williams, Raymond. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Tony Pinkney (comp. y introd.). Buenos Aires: Manantial, 1989.
-----, *Marxismo y literatura*. Guillermo David (trad.). Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- Wisnik, José Miguel. «Notas sobre música y política en Brasil». En *Papel Máquina. Revista de cultura*. Santiago de Chile, 2010.